

Э.Ю.ВЛАСОВ

## ИКОНОПИСЬ ФЕДОРА ДОСТОЕВСКОГО

- *Помирись с нами; у тебя такой вид...*
- *Какой у меня вид! У меня такой вид, какой ему следует быть.*

Ф.М.Достоевский. Диалог Раскольникова и Пульхерии Александровны из "Подготовительных материалов" к "Преступлению и наказанию"

Влияние живописи на эстетические и творческие принципы Достоевского очевидно. Достаточно вспомнить Гольбейнова Христа, принципиального для понимания "Идиота", или "Сикстинскую Мадонну" Рафаэля, фигурирующую и в биографии писателя<sup>1</sup>, и в "Преступлении и наказании". Взаимоотношения художника и его произведения, методы его написания живо интересовали Достоевского. В "Дневнике писателя за 1873 г." он замечает: *"Портретист усаживает, например, субъекта, чтобы снять с него портрет, готовится, вглядывается. Почему он это делает? А*

*потому, что он знает на практике, что человек не всегда на себя похож, а потому и отыскивает “главную идею его физиономии”, тот момент, когда субъект наиболее на себя похож. В умении приискать и захватить этот момент и состоит дар портретиста.” (XXI, 75)<sup>2</sup>. Здесь помимо главного – декларации неспособности человека правильно осознать и воспринять себя изнутри – есть еще и мысль чисто техническая – о праве художника самому графически формировать образную действительность, хотя бы и вопреки действительности “текущей”, о которой Достоевский пишет ниже: “А стало быть, что же делает тут художник, как не доверяется скорее своей идее (идеалу), чем предстоящей действительности. Идеал ведь тоже действительность, такая же законная, как и текущая действительность <...> такие темы (почти фантастические) так же действительны и так же необходимы искусству и человеку, как и текущая действительность” (XXI, 75–76).*

Трансформация реальности в сознании художника, умышленное искажение форм и пропорций действительности является основой его индивидуальной поэтики. Там, где мы имеем дело с подлинным искусством, неизбежно столкновение, причем подчас весьма болезненное и трудно осознаваемое, с настойчивым нежеланием автора копировать окружающую его природную, бытовую и человеческую натуру. В сущности, речь идет об авторской модели мира, которая может весьма существенно отличаться от фактической предметной реальности, и выбор читателя или зрителя – верить или не верить подлинности этой модели. Вряд ли кто-либо может отважиться оспаривать право художника на свое собственное видение

мира (читай – на воображение), однако бытовая человеческая психология зачастую не позволяет перешагнуть барьер между реальностью, “данной нам в ощущении”, и фантазией, которую нельзя увидеть или потрогать. Преодолеть этот барьер – значит постичь сознание художника, понять и, еще лучше, – почувствовать его неповторимый способ видеть мир и изображать его, исходя из своих собственных о нем представлений.

В искусстве на границе между реальностью и вымыслом сталкиваются натурализм и миф, и в их ипостасях – несвобода и свобода. Пожалуй, невозможно отыскать более свободную и независимую от реальности структуру человеческого мышления, нежели миф в искусстве. И хотя “гиперсвободный” миф тоже, как показывают щепетильные исследователи, на поверку оказывается несвободным от формальных принципов образования и функционирования, он остается единственным подлинно свободным способом выражения человеческой фантазии.

Одним из обязательных к исполнению законов мифа является искажение действительности. И какими бы натуралистическими ни казались бы, на первый взгляд, произведения-мифы, стержневым принципом их организации остается фантазия, воображение, пускай и заключенное во вполне конкретные натуралистические рамки<sup>3</sup>.

Ю.М.Лотман замечает по этому поводу: “Изображение в искусстве – это отнюдь не только то, что непосредственно изображено. Художественный эффект – всегда отношение. Прежде всего, это соотношение искусства и действительности... Что создано художником, становится ясно зрителю не из

имманентного рассмотрения произведения искусства, а из сопоставления его с объектом воссоздания – жизнью. Но ведь сам объект воссоздания – жизнь – раскрывается для нас по-разному до того, как было создано воспроизводящее ее произведение, и после. Поэтому понятое из сопоставления с действительностью, произведение требует нового сопоставления с по-новому понятой действительностью.”<sup>4</sup>

Как известно, одной из наиболее характерных особенностей русской иконы является откровенное, умышленное нарушение иконописцем натуральных перспектив и пропорций в изображении человеческих фигур, лиц, а также предметов и интерьера. Деформации эти перешли в русское искусство из византийского, что, с точки зрения религиозной преемственности, логично и естественно: “К ним (художественно значимым деформациям фигур в византийской живописи – Э.В.) следует отнести прежде всего такие стилистические черты, как удлиненные фигуры, широко раскрытые глаза <...> “перекручивание” человеческих фигур на 90 – 180°.”<sup>5</sup> Те же изменения наблюдаются и в русской иконописи, и воспринимались и воспринимаются они верующими, как норма и логичный миропорядок. Ведь “ни в одной религии нет такого противоречия между идеєю и фактами, как в христианстве.”<sup>6</sup> Ощущение несовершенства окружающего мира и наличие в душе и сознании противоположного – идеального – мира не могло не сказаться и в атрибутике христианских обрядов, в том числе в иконе, атрибутирующей молитву. “Иконопись, – пишет Н.Ф.Федоров, – имеет целью не производить иллюзию подобия или живости изображаемого; она стремится посредством символа

## ИКОНОПИСЬ ФЕДОРА ДОСТОЕВСКОГО (Э.Ю.ВЛАСОВ)

дать только понятие, только напомнить, и при этом имеется в виду не самая икона, не художественная ее отделка, а то действие, которое она должна производить, та цель, к которой она должна направить.”<sup>7</sup>

К чисто техническим элементам иконописной поэтики отнесем следующие: 1)удлинение человеческих тел и вытекающие отсюда 2)несоразмерность к туловищу маленькой головы и 3)чересчур узкие плечи. Таким образом, младенец Христос, с физической точки зрения, изображается в пропорциях, гораздо более близких пропорциям строения тела взрослого человека, нежели ребенка. Остальные особенности, в частности, самая главная – обратная перспектива – изучены и описаны фундаментально.<sup>8</sup>

Причины нарушения пропорций человеческого тела при их воспроизведении на иконе, изображение младенца Христа в пропорциях взрослого человека имеют, безусловно, чисто идеологический характер. Ребенок пишется как взрослый по устоявшемуся канону, по которому Христос-младенец “обыкновенно больше походит на маленького взрослого человека, с резкими чертами вполне сложившегося характера, как бы для выражения богословской идеи, что Предвечный Младенец, не разделяя с смертными слабостей детского возраста, и в младенческом своем образе являет строгий характер искупителя и небесного Судии.”<sup>9</sup>

Помимо идейных причин есть еще, на наш взгляд, причина идейно-техническая. Т.к. изображение Бога или святых обязательно должно находиться пространственно выше молящегося христианина, как сам Бог реально находится

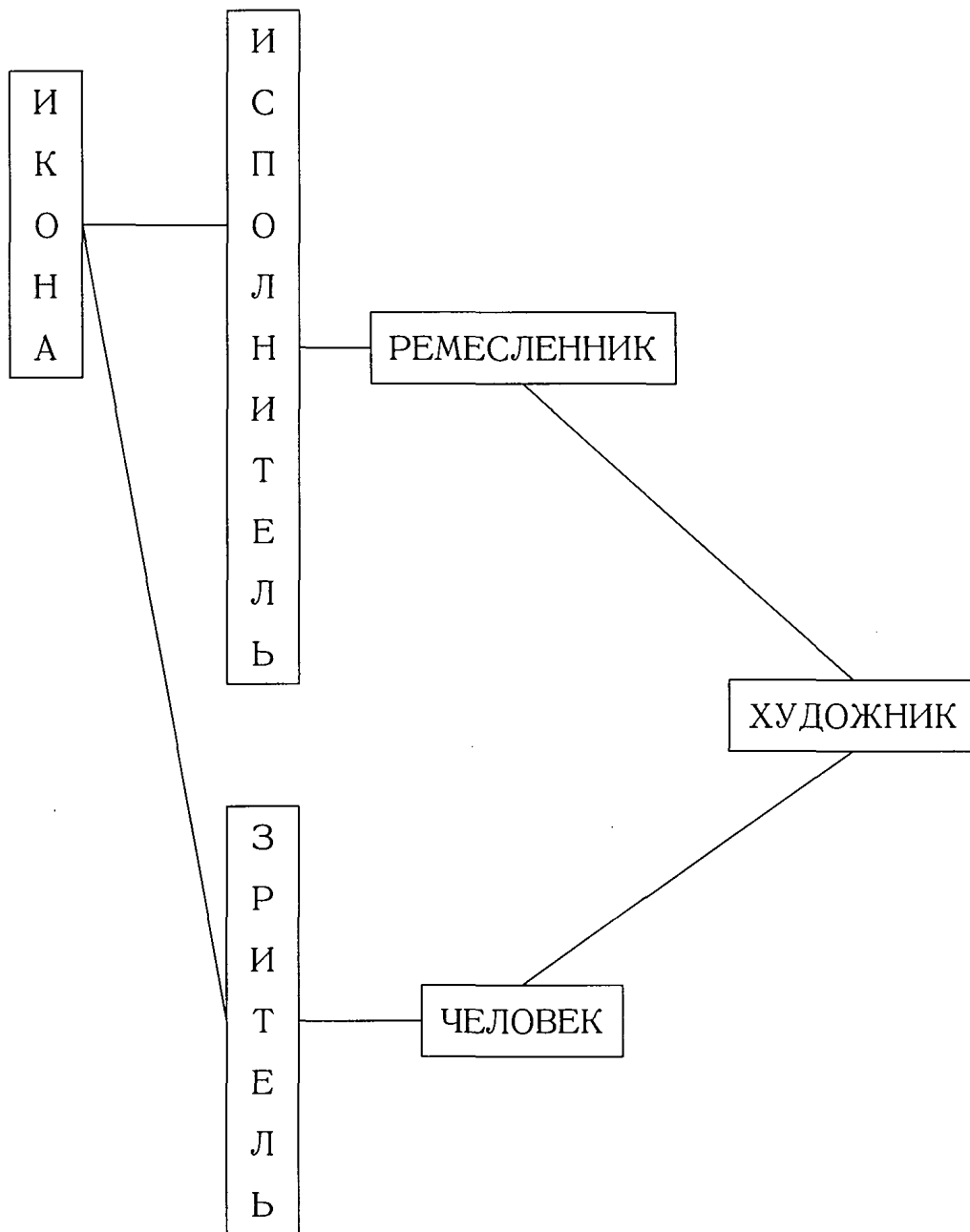
относительно верующего, то икона должна зафиксировать это соотношение. А при наблюдении всякого изображения, включая человеческое тело, если оно (изображение) перемещается снизу вверх, будут отчетливо заметны изменения пропорций изображения по сравнению с тем положением, когда зритель и изображение находятся на одном уровне. Именно, будет удлиниться нижняя часть изображения, укорачиваться – верхняя, по Лобачевскому (неэвклидовой геометрией которого среди прочего интересовался и Достоевский)<sup>10</sup>, сужаются вверху (при изображении человека – в голове) параллельные в реальной действительности прямые. Поэтому голова младенца, которая в действительности гораздо больше в пропорциональном отношении к его маленькому телу, чем голова взрослого – по отношению ко взрослому телу, представляется на иконе в пропорциях, гораздо ближе ко взрослым.

Таким образом, сама икона разделяет личность иконописца на две ипостаси: первая – ремесленника, работающего над технической стороной произведения, – находится с иконой на одном зрительном уровне; вторая – наблюдателя с сознанием и миропониманием христианина – располагается значительно ниже иконы, как во время молитвы, когда взгляд на божество снизу – требование обряда.

Здесь совпадают чисто христианское осознание своего положения относительно Бога и ремесленническое мастерство, находясь на одном пространственном уровне с собственным творением, фиксировать взгляд на него снизу.

Продемонстрируем это положение на схеме:

ИКОНОПИСЬ ФЕДОРА ДОСТОЕВСКОГО (Э.Ю.ВЛАСОВ)



В литературе и других видах искусства “ненатуральный” угол зрения объясняет (оправдывает) условность, которая заключается в том, что художник использует - искаженные сообразно с его мировоззрением формы реальности и включает их в контекст произведения, уже не исходя из требований среднего ума зрителя - “чтобы было похоже!”, а исключительно завися от своего собственного композиционно-идейного

замысла. Как говорил Камю, “подобно мыслителю, художник вовлекается в свою работу и в ней становится самим собой. Это взаимовлияние творца и произведения образует важнейшую проблему эстетики”<sup>11</sup>.

У Достоевского как автора полифонического романа каждое лицо выполняет в романах свою “идеологическую” функцию. Персонаж становится символом, особенно в таком эстетически совершенном и наиболее противоречивом идейно романе, как “Преступление и наказание”. Относительно системы его персонажей М.Бахтин замечал: “Каждое лицо входит<...> в его (Раскольников - Э.В.) внутреннюю речь не как характер или тип, не как фабульное лицо его жизненного сюжета (сестра, жених сестры и т.п.), а как символ некоторой жизненной установки и идеологической позиции, как символ определенного жизненного решения тех самых идеологических вопросов, которые его мучат. Достаточно человеку появиться в его кругозоре, чтобы он тотчас же стал для него воплощенным разрешением его собственного вопроса, разрешением, несогласным с тем, к которому пришел он сам; поэтому каждый задевает его за живое и получает твердую роль в его внутренней речи... В итоге его внутренняя речь развертывается как философская драма, где действующими лицами являются воплощенные, жизненно осуществленные точки зрения на жизнь и на мир”<sup>12</sup>.

Таким образом, мы можем наблюдать в “Преступлении и наказании” двойное преломление действительности (главным образом – человеческих натур, включая их внешность) сначала в сознании самого Достоевского, затем – в “воспаленном”



## ИКОНОПИСЬ ФЕДОРА ДОСТОЕВСКОГО (Э.Ю.ВЛАСОВ)

сознании Раскольникова. Наличие “зрения Раскольникова”, несомненно, усложняет двукратно понимание авторского замысла. Сам писатель прячется за образ Раскольникова, как, по традиции, прячется автор за образ рассказчика. И это двойное преломление лишней раз оправдывает искажение видимой действительности, в первую очередь – в портрете, каждый из которых является по сути своей аргументом с одной из двух яростно спорящих в романе сторон: непреклонного индивидуализма, основанного на “материальных” действиях и пренебрежении правом каждого человека на счастье и жизнь, и светлого всепрощающего православия, победа которого в довольно искусственном финале вызывает известные сомнения.

С социальной точки зрения соотношение портрета и идеологии персонажа (или его идеологической принадлежности) можно сравнить со взаимоотношениями формы и содержания всякого социального явления – когда среда обитания задает координаты рождающейся в ней идеологии. Достоевский, отдавая дань этому нехитрому принципу, сам настаивает на том, что причины теории, а затем и “практики” Раскольникова лежат в его социальном положении: Пульхерия Александровна, навещая сына, замечает: *“Какая у тебя дурная квартира, Родя, точно гроб, <...> я уверена, что ты наполовину от квартиры стал такой меланхолик./ – Квартира? .. – отвечал он рассеянно. – Да, квартира много способствовала... я об этом тоже думал...”* (VI, 178). Но, как и полагается в “карнавальном” романе, очень скоро эта чрезвычайно модная во времена Достоевского примитивная социалистическая теория “заевшей среды” находит в противоположной системе координат

контрверсию – она развеивается человеколюбивым Разумихиным: *“Началось с воззрения социалистов. <...> все у них потому, что “среда заела”, – и ничего больше. <...> Натура не берется в расчет, натура изгоняется, натуры не полагается. У них не человечество, развившись историческим, живым путем до конца, само собою обратится наконец в нормальное общество, а, напротив, социальная система, выйдя из какой-нибудь математической головы, тотчас же и устроит все человечество и в один миг сделает его праведным и безгрешным <...> Оттого так и не любят живого процесса жизни: не надо живой души! Живая душа жизни потребует, живая душа не послушается механики, живая душа подозрительна, живая душа ретроградна! А тут хоть и мертвечинкой припахивает, из каучука сделать можно, – зато не живая, зато без воли, зато рабская, не взбунтуется! <...> С одной логикой нельзя через натуру перескочить!”* (VI, 196,197).

Мы не будем останавливать наше внимание на политическом аспекте этой проблемы. Нас интересуют вопросы поэтики. В этом смысле вопрос о “заевшей среде” связан напрямую с эстетическими принципами Достоевского. С одной стороны, его Петербург принципиально реалистичен, и география романа проанализирована в этом направлении достаточно полно<sup>13</sup>. С другой, учитывая главенствующую роль в романах Достоевского персонажа как реального живого человека и вытекающий отсюда гуманистический пафос его произведений, следует отнести критику социалистических воззрений на общественное устройство именно к принципам изображения человека. Проводя анализ поэтики Достоевского в этом направлении, нельзя

замыкаться только на социальной обусловленности персонажей – надо отыскивать иные системы координат, в которых они у Достоевского существуют. Ниже мы попытаемся восстановить одну из таких систем, опираясь на чисто изобразительные средства, используемые писателем.

Нарушение естественных пропорций в иконописном изображении давно уже является предметом научных исследований. В одной из самых фундаментальных работ по русской иконе Б.А.Успенский пишет: “Геометрические деформации перспективного изображения семантически менее важных объектов обозначают действительное положение вещей в мире иконы: деформированные объекты становятся ключом к пространственному восприятию картины. Другими словами, отклонения в области перспективы указывают на координаты фигуры в пространстве, изображенном на иконе, и сообщают систему ориентации, посредством которой они могут соотноситься друг с другом в трех измерениях. Семантически нагруженные фигуры менее подвержены отклонениям в области перспективы и в основном функционируют в системе других, специальных семантических законов. Сочетая две системы: геометрического и семантического синтаксисов картины – можно сравнить изображение с реальностью, то есть перевести изображение на язык действительности.”<sup>14</sup> В применении к композиции литературного произведения, особенно романов Достоевского, можно заметить, что семантически менее нагруженные персонажи своей собственной структурой, а также сообщением друг с другом задают “систему координат” всего произведения, включая принципы формирования и сюжетного

функционирования главных действующих лиц, и содержания основных идейных мотивов.

В “Преступлении и наказании” структуру “второго плана” в значительной степени, помимо сюжета, определяет портрет персонажа. Ниже мы попробуем сопоставить технику портретирования Достоевского (в масштабах “Преступления и наказания”) и некоторые особенности передачи человеческой внешности в русской иконе. При этом, имея в виду амбивалентность художественных образов Достоевского, питаемую “карнавальным началом”<sup>15</sup>, определим, что кроме соответствующих законам русской иконописи портретов (в дальнейшем мы будем называть их “иконами”), в романе есть и противоположные по технике и по идейному наполнению описанной внешности персонажи (ниже они будут именоваться “не-иконами”).

Икона как художественная деталь в “Преступлении и наказании” не играет ключевой символической роли. Мотив иконы как детали-символа в романе отсутствует. Называется только Казанская Божия мать, которой связываются воедино Раскольников, о ней вспоминающий, Дуня, которая в воображении брата должна была перед ней молиться, и Пульхерия Александровна, у которой в спальне эта икона стоит (VI, 35).

Да есть еще в романе три фабульно сопоставимых интерьера, в которых отсутствие и присутствие иконы (вернее, икон) все-таки имеет определенное символическое значение. Сравним описание квартиры Алены Ивановны до убийства в сцене первого визита к ней Раскольникова: *“Но в комнате не было ничего*

особенного. Мебель, вся очень старая и из желтого дерева, состояла из дивана <...> круглого стола <...> туалета с зеркальцем <...> стульев по стенам да двух-трех грошовых картинок в желтых рамках, изображавших немецких барышень с птицами в руках, – вот и вся мебель. В углу перед небольшим образом горела лампада. <...> Раскольников <...> с любопытством покосился на ситцевую занавеску перед дверью во вторую, крошечную комнатку, где стояли старухины постель и комод и куда он еще ни разу не заглядывал. Вся квартира состояла из этих двух комнат”(VI, 8–9). Здесь икона всего одна, и значение ее принижается соседством картинок с немецкими (!) барышнями.

Затем в сцене убийства в спальне старухи в дополнение к упомянутым постели и комоду добавляется киот, да еще огромный: “Тотчас же он (Раскольников – Э.В.) побежал <...> в спальню. Это была очень небольшая комната, с огромным киотом образов. У другой стены стояла большая постель <...> У третьей стены был комод”(VI, 63). То есть киот с образами, сразу же бросающийся в глаза Раскольникову (и читателю), заменяет собой “грошовых немецких барышень”, причем именно тогда, когда этого требует идейный замысел, в котором антитеза русского православия и остального неправославного мира (немецкого, в первую очередь) играет одну из принципиальных ролей.

Определенную символичность этого киота подтверждает его отсутствие в последнем интерьере старухиной квартиры, которую ремонтируют после ее смерти: “Раскольников встал и пошел в другую комнату, где прежде стояли укладка, постель и

*комод; комната показалась ему ужасно маленькою без мебели. Обои были все те же; в углу на обоях резко обозначено было место, где стоял киот с образами”*(VI, 134).

Показательно, с точки зрения идеологической, что в обстоятельных интерьерах комнат Раскольникова (VI, 25) и Сони (VI, 241–242) иконы отсутствуют.

Несмотря на очевидность, нельзя все же признавать за этими деталями принципиальной сюжетной роли, т.к. и отдельная икона, и киот были неотъемлемой частью интерьера в православном доме. Предметом наших наблюдений станет иконописная манера Достоевского–портретиста. А именно, мы остановимся только на одном принципе иконописной техники: изображении ребенка (Христа) в пропорциях тела взрослого человека – в его преломлении в сознании Достоевского – писателя, чья религиозность и в литературе, и в сознании очевидна и, если и вызывает сомнения, то только тогда, когда речь идет об оппозиции “Христос – Антихрист”, которая, впрочем, существует в границах христианского мировоззрения. При этом, во избежание односторонности, обратим внимание на амбивалентность этого принципа, т.е. на изображение Достоевским некоторых взрослых его персонажей как детей.

Пристальное внимание и неисчезающий, а, напротив, растущий с годами интерес к детям как к носителям истинно православной мудрости и добродетели обусловили появление образов детей в подавляющем числе произведений Достоевского<sup>16</sup>. Масштабы данной работы не позволяют проанализировать с этой точки зрения все программные

произведения писателя. Остановимся на “Преступлении и наказании”.

Портреты ведущих персонажей в “Преступлении и наказании” строятся писателем, исходя не из реальных “фотографических” свойств стоящего за образом реального объекта, но из потребностей Достоевского-философа, стремящегося полностью реализовать в художественном образе свою мораль и идеологию. “У Достоевского нет ничего, кроме человека, нет природы, нет мира вещей, нет в самом человеке того, что связывает его с природным миром, с миром вещей, с бытом, с объективным строем жизни,” – пишет Николай Бердяев<sup>17</sup>. Иными словами – для создания всеобъемлющего художественно-идеологического образа человека Достоевский не желал автоматически копировать натуральную действительность. Причем нежелание это им никак не скрывалось, а напротив, методично реализовывалось в главных произведениях. Вспомним хотя бы князя Мышкина, чья “детскость” очевидна, акцентируема и, собственно, определяет его несоответствие реальному миру и принадлежность к миру идеальному. (В “Идиоте” князь Мышкин восклицает: *“Какие мы еще дети, Коля! и... и... как это хорошо, что мы дети!”*(VIII,424).

В начале четвертой части того же “Идиота” Достоевский рассуждает на тему второстепенных персонажей и принципах их изображения: *“Есть люди, о которых трудно сказать что-нибудь такое, что представило бы их разом и целиком, в их самом типическом и характерном виде; это те люди, которых обыкновенно называют людьми “обыкновенными”, “большинством” и которые, действительно, составляют огромное большинство*

всякого общества. Писатели в своих романах и повестях большею частью стараются брать типы общества и представлять их образно и художественно, – типы, чрезвычайно редко встречающиеся в действительности целиком и которые тем не менее почти действительнее самой действительности. <...> пред нами остается вопрос: что делать романисту с людьми ординарными, совершенно “обыкновенными”, и как выставить их перед читателем, чтобы сделать их сколько-нибудь интересными? Совершенно миновать их в рассказе никак нельзя, потому что ординарные люди поминутно и в большинстве необходимое звено в связи житейских событий; миновав их, стало быть, нарушим правдоподобие. Наполнять романы одними типами или даже просто, для интереса, людьми странными и небывальными было бы неправдоподобно, да, пожалуй, и неинтересно. По-нашему, писателю надо стараться отыскивать интересные и поучительные оттенки даже и между ординарностями” (VIII, 383–384). Говоря об “оттенках”, Достоевский имеет в виду детали, формирующие идеологический и художественный портрет персонажа. Идеологические нюансы находят себе место в монологе и диалоге – в репликах персонажа, художественные – в описаниях действий и внешности, включая портрет.

Определим “иконные” и “не-иконные” критерии для оценки портретов персонажей. К “иконным” в дальнейшем мы будем относить 1)большие глаза с постоянно фиксированным писателем выразительным (открытым, эмоциональным) взглядом, 2)высокий рост при худой комплекции, 3)внешнюю привлекательность (красоту) или странность (юродивость), а также 4)возрастные



## ИКОНОПИСЬ ФЕДОРА ДОСТОЕВСКОГО (Э.Ю.ВЛАСОВ)

несоответствия: дети – “иконы” излишне взрослые (мудры), а взрослые – “иконы” по-детски наивны, т.е. для них характерно несоответствие внешности и возраста в пользу внешности.

“Не-иконные” элементы отметим следующие: 1) маленькие глаза при невыразительном взгляде, 2) малый рост, 3) внешняя непривлекательность (иногда сочетающаяся с анималистическими деталями) и 4) возрастные несоответствия: дети – “не-иконы” чересчур взрослые (как правило, развратны), взрослые – “не-иконы” выглядят гораздо старше своих лет. Конечно, далеко не во всех случаях мы будем наблюдать в портрете все элементы “иконы” или “не-иконы” – как правило, нам будет достаточно выявить 1 – 2 доминирующих в облике детали.

Начнем анализ художественной системы координат романа с персонажей второстепенных. Наиболее показательны для “иконной” ее части здесь

### КАПЕРНАУМОВЫ

– хозяева квартиры, где снимает комнату “пошедшая по желтому билету” Соня. Кроме откровенно библейской аллюзии, связанной с фамилией<sup>18</sup>, семейство портного представляет собой образец “иконы” – портрета, выполняющего чисто технические – фонообразующие – функции. Нарочитая идеализация или, точнее, “иконизация” здесь Достоевским не скрывается, все скупое описание Капернаумовых сводится к формированию заднего плана для сюжетных движений, связанных с развитием линии Сони.

Впервые это семейство появляется в романе в рассказе Мармеладова о своей дочери: *“Живет же на квартире у портного Капернаутова, квартиру у них снимает, а Капернаутов хром и косноязычен, и все многочисленнейшее семейство его тоже косноязычно. И жена его тоже косноязычная... В одной комнате помещаются <...> Люди беднейшие и косноязычные...”* (VI, 18). Здесь задается система координат: бедность и ненормальность с точки зрения здоровья (хромота) и общения (косноязычие), т.е. явное выделение своей юродивостью из общего фона домохозяев, где преобладают неправославные немцы.

Далее этот единый семейный образ сюжетного развития не получает, а так и остается идеалистическим фоном для Сони, которая практически повторяет Раскольникову слова отца: *“Хозяева очень хорошие, очень ласковые. <...> И очень добрые, и дети тоже ко мне часто ходят... <...> Он заикается и хром тоже. И жена тоже... Не то что заикается, а как будто не все выговаривает. Она добрая очень. А он бывший дворовый человек. А детей семь человек... и только старший один заикается, а другие просто больные... а не заикаются...”* (VI, 242, 243).

И только после двойного акцентирования нашего внимания на юродивости Капернаутовых в косвенном изложении (Мармеладова и Сони) Достоевский дает их портрет, в котором странность и застыбшестъ лишний раз подтверждают его “иконность”: *“Сошлись и от Капернаутовых: сам он, хромым и кривой, странного вида человек с щетинистыми, торчком стоящими волосами и бакенбардами; жена его, имевшая какой-то*

*раз навсегда испуганный вид, и несколько их детей, с одеревенелыми от постоянного удивления лицами и с раскрытыми ртами*”(VI, 332).

“Странный вид”, “раз навсегда испуганный вид”, “одеревенелые от постоянного удивления лица”, “раскрытые рты” – все эти бросающиеся в глаза элементы юродивости сконцентрированы в весьма сжатом пространственно коллективном портрете. Нарочитое акцентирование ненормальности Капернаумовых формирует лейтмотив идеализации–антиидеализации, который определяет тональность всей поэтики “Преступления и наказания”. Например, заикание (косноязычие) соотносится с глухонемой девочкой–самоубийцей.

## Д Е В О Ч К А – С А М О У Б И Й Ц А

Мотив самоубийства в “Преступлении и наказании” важен чрезвычайно: на переднем плане здесь два самоубийства – моральное Раскольникова и физическое Свидригайлова, на втором плане – ряд попыток свести счеты с жизнью некоторых персонажей, на котором особенно заметна девочка–самоубийца из темного прошлого Свидригайлова. О ней сначала рассказывает Пульхерии Александровне и Дуне Лужин (VI, 228), а затем, что лишний раз подтверждает устойчивость мотива, она появляется в бреду Свидригайлова лежащей в гробу: *“Вся в цветах лежала в нем девочка, в белом тюлевом платье, со сложенными и прижатыми на груди, точно выточенными из мрамора, руками. Но распущенные волосы ее, волосы светлой*

*блондинки, были мокры; венки из роз обвивали ее голову. Строгий и уже окостенелый профиль ее лица был тоже как бы выточен из мрамора, но улыбка на бледных губах ее была полна какой-то недетской, беспредельной скорби и великой жалобы*" (VI, 391). Смерть ребенка – глубоко автобиографический мотив у Достоевского, и портрет девочки-самоубийцы вряд ли нуждается в специальной расшифровке – “иконность” его отчетлива и монументальна. Амбивалентность детского и недетского в возрастных категориях и идейном наполнении – детское начало во взрослых и недетское – в детях – один из основных структурообразующих элементов поэтики Достоевского.

## 5-ЛЕТНЯЯ РАЗВРАТНИЦА

О роли секса в системе мировоззренческого порядка Достоевского говорить сложно. Грушенька, Настасья Филипповна и им подобные персонажи форсируют эротико-сексуальные мотивы его романов, что позволяет говорить о жгучем подсознательном интересе писателя к этой весьма щекотливой сфере человеческих отношений. Однако секс в произведениях Достоевского оказывается изрядно тяжелым и низменным занятием. Мы не будем вторгаться в биографию писателя, хотя бы потому, что именно в ней лежат корни поэтики “постельных” мотивов его творчества. И остановимся только на одном, достаточно незаметном персонаже “Преступления и наказания”.

Все сексуальное напряжение романа концентрируется в “системе Свидригайлова”. Как двойник Раскольникова, он вбирает в себя те “фрейдистские” реминисценции, которые

несет в себе, как и всякий насильственный акт, преступление Раскольникова, тем самым лишая благородного, в сущности, героя низменной почвы его деяния. Такое “обеление” Раскольникова закономерно – симпатии самого Достоевского к нему очевидны, сочувствие – тоже.

На Свидригайлова же, помимо прочих грехов, взвалена непосильная ноша вселенской похоти. И даже когда его нет рядом, но атмосфера сцены пронизана тягучим дымом низменных, по Достоевскому, страстей, он незримо здесь: в классической сцене с пьяной девушкой на бульваре Раскольников обзывает “Свидригайловым” ищущего дармовых приключений фата. Тем более, в его присутствии привкус нездоровой эротики ощущается гораздо больше. И квинтэссенцией его развратной сущности Достоевский делает пятилетнюю девочку, которая, в числе прочих полупризраков-полулюдей, навещает Свидригайлова в его последнюю ночь на русской земле: *“Он нагнулся со свечой и увидел ребенка – девочку лет пяти, не более, в измокшем, как поломоённая тряпка, платьишке, дрожавшую и плакавшую. Она как будто и не испугалась Свидригайлова, но смотрела на него с тупым удивлением своими большими черными глазенками и изредка всхлипывала, как дети, которые долго плакали, но уже перестали и даже утешились, а между тем, нет-нет, и вдруг опять всхлипнут. Лицо девочки было бледное и изнуренное; она окостенела от холода <...> Девочка спала крепким и блаженным сном. Она согрелась под одеялом, и краска уже разлилась по ее бледным щечкам. Но странно: эта краска обозначалась как бы ярче и сильнее, чем мог быть обыкновенный детский румянец. “Это лихорадочный румянец”, –*

подумал Свидригайлов, это – точно румянец от вина, точно как будто ей дали выпить целый стакан. Алые губки точно горят, пышут; но что это? Ему вдруг показалось, что длинные черные ресницы ее как будто вздрагивают и мигают, как бы приподнимаются, и из-под них выглядывает лукавый, острый, какой-то недетски-подмигивающий глазок, точно девочка не спит и притворяется. Да, так и есть: ее губки раздвигаются в улыбку; кончики губок вздрагивают, как бы еще сдерживаясь. Но вот уже она совсем перестала сдерживаться; это уже смех, явный смех; что-то нахальное, вызывающее светится в этом совсем не детском лице; это разврат, это лицо камелии, нахальное лицо продажной камелии из француженок. Вот, уже совсем не таясь, открываются оба глаза; они зовут его, смеются... Что-то бесконечно безобразное и оскорбительное было в этом смехе, в этих глазах, во всей этой мерзости в лице ребенка”(VI, 392, 293). Страшная метаморфоза “иконного” облика в “не-иконный” концентрирует в себе целый ряд мотивов романа: во-первых, здесь фокусируется принцип оборотничества, чрезвычайно важный в карнавальной психологии автора; во-вторых, именно здесь происходит взрыв сексуального напряжения в романе (в дальнейшем оно никак не проявляется); в-третьих, ужас этого превращения, пускай и помещенного в сон Свидригайлова, вбирает в себя эротические тона других женских персонажей – в первую очередь, пьяной девушки с бульвара ; в-четвертых, тут явно ощутимы педофилческие струны нервного напряжения самого Свидригайлова, другим отголоском которых является девочка-самоубийца. (Здесь на память приходит “Лолита”

Владимира Набокова. Но в связи с ней можно говорить, скорее, просто о сексе, тогда как у Достоевского доминирует нечистая похоть). В-пятых, дальнейшее развитие получает мотив неправославного Запада-заграницы, т.к. девочка становится похожей на камелию, да еще на французскую. И, наконец, в-шестых, оборотничество иконы свидетельствует лишней раз о, мягко говоря, своеобразном отношении самого Достоевского к христианству – и это при откровенно морализаторском тоне “православного” финала романа, что подтверждает, насколько глубоко личным было для писателя двойническое мировоззрение.

Икона-оборотень в системе Свидригайлова соотносится в системе Раскольникова с его теорией. В сцене смерти Мармеладова, при которой присутствует и Раскольников, священник, пытаясь утешить Катерину Ивановну, говорит: *“Бог милостив; надейтесь на помощь всевышнего”*, – на что получает символический ответ: *“Э-эх! Милостив, да не до нас!”* (VI, 144). В этой сказанной в сердцах атеистической сентенции Раскольников (читай, Достоевский) находит объяснение своей теории: если есть такие богом забытые люди, как семейство Мармеладовых, то, стало быть, верно, что сила бога распространяется не на всех людей, но кто же тогда позаботится о *les misérables*? – нужен если не небесный, то земной покровитель изгоев, к которым в романе отнесены не только Мармеладовы, но и все трое Раскольниковы – тут-то и рождается идея о земном боге, и совершенно безразлично, какое имя у него будет: Наполеон, Сверхчеловек или какое-нибудь другое – главное, он возьмет на себя функции бога, Мессии и будет спасать “униженных и оскорбленных”.

Насколько близко было Достоевскому такое мировоззрение, можно судить по противоречивому финалу “Преступления и наказания”, в котором Достоевский усердно формирует евангельские настроения, заставляя Раскольникова читать Священное Писание и спасать из огня детишек, и в котором тот же Достоевский помещает следующие строки: *“Соня боялась его <...> он строго судил себя, и ожесточенная совесть его не нашла никакой особенно ужасной вины в его прошедшем, кроме разве простого промаху, который со всяким может случиться. Он стыдился именно того, что он, Раскольников, погиб так слепо, безнадежно, глухо и глупо, по какому-то приговору слепой судьбы, и должен смириться и покориться пред “бессмыслицей” какого-то приговора, если хочет сколько-нибудь успокоить себя. <...> он не раскаивался в своем преступлении”*(VI, 416, 417).

Трактовка финала как апофеоза библейского перерождения человека вряд ли уместна: скорее, надо говорить о смерти прежнего Раскольникова и о рождении нового человека – не-Раскольникова, хотя слово “перерождение” принадлежит здесь самому автору. Для Достоевского как для “автора” нескольких десятков смертей интуитивно гораздо ближе полный разрыв с прошлым, в том числе и физическим, своим существованием. Сведение счетов с жизнью Свидригайловым в художественном плане неизмеримо естественнее, правдоподобнее, чем сусальность финала романа, пускай и в сценах перед и во время самоубийства есть множество мистических и сюрреалистических деталей: призраки из прошлого, мышь в постели, Ахиллес. А-сексуальность главного



## ИКОНОПИСЬ ФЕДОРА ДОСТОЕВСКОГО (Э.Ю.ВЛАСОВ)

героя тоже свидетельствует об определенной доле искусственности, идеальности его образа, что косвенно сопоставимо с иконописью, писавшей на досках а-сексуальный мир (а в нашей терминологии Раскольников все-таки “икона”). Интимные контакты с женщинами для Раскольникова невозможны, но не потому что он истощен голодом и болезнью, а потому что он персонаж идеологически “сознательный”, т.е. связанный с автором через сознание, а Свидригайлов идеологически “подсознателен”, отсюда и невозможна его идеальность. Но истинная сущность этой двойнической пары – в неистребимом желании быть рядом друг с другом, следить друг за другом, быть нужными друг другу – наверное, именно таким представлял Достоевский свой внутренний мир.

## НЕВЕСТА РАСКОЛЬНИКОВА

У двойников, Раскольникова и Свидригайлова, в романе есть невесты. Обе они имеют портреты. Портрет невесты Раскольникова сначала дается в пересказе Пульхерии Александровны и Разумихина: “<...> известно ли вам, как он (Раскольников – Э.В.), полтора года назад, меня (Пульхерию Александровну – Э.В.) изумил, потряс и чуть совсем не уморил, когда вздумал было жениться на этой, как ее, – на дочери этой Зарницыной, хозяйки его? <...> Узнал я (Разумихин – Э.В.), что брак этот, совсем уже слаженный и не состоявшийся лишь за смертью невесты, был самой госпоже Зарницыной очень не по душе... Кроме того, говорят, невеста была собой даже

*не хороша, то есть, говорят, даже дурна... и такая хвоя, и... и странная... а впрочем, кажется, с некоторыми достоинствами. Непременно должны были быть какие-нибудь достоинства; иначе понять ничего нельзя... ” (VI, 166).*

Странность невесты, обязательность наличия у нее “некоторых достоинств” – элементы традиционные в портретной технике Достоевского.

Чуть ниже о ней рассказывает матери и сестре сам Раскольников: *“Она больная такая девочка была, <...> совсем хвоя; нищим любила подавать, и о монастыре все мечтала, и раз залилась слезами, когда мне об этом стала говорить<...> Дурнушка такая... собой. Право, не знаю, за что я к ней тогда привязался, кажется за то, что всегда больная... Будь она еще хромя аль горбатая, я бы, кажется, еще больше ее полюбил... (Он задумчиво улыбнулся). Так... какой-то бред весенний был...” (VI, 177).*

Странность и болезненность суть признаки необычности персонажа, структурообразующие элементы “иконного – не-иконного” мира. Любовь за безвинное страдание – мотив, который берет начало еще во сне Раскольникова с убийством лошади.

И в третий раз Достоевский помещает описание внешности невесты Раскольникова уже в конце шестой части, перед последним разговором Раскольникова с Соней перед признанием: *“Он (Раскольников – Э.В.) подошел к столу, взял одну толстую, запыленную книгу, развернул ее и вынул заложенный между листами маленький портретик, акварелью, на слоновой кости. Это был портрет хозяйкиной дочери, его*

*бывшей невесты, умершей в горячке, той самой странной девушки, которая хотела идти в монастырь. С минуту он всматривался в это выразительное и болезненное личико, поцеловал портрет и передал Дунечке.*

*- Вот с нею я много переговорил и об этом, с нею одной, - произнес он вдумчиво, - ее сердцу я много сообщил из того, что потом так безобразно сбылось. Не беспокойся, - обратился он к Дуне, - она не согласна была, как и ты, и я рад, что ее уже нет”(VI, 401).*

В этой сцене происходит метаморфоза персонажа - из фигуры второго или даже третьего ряда она вдруг выходит на передний план, становясь для Раскольникова исповедальной иконой. Ее портрет становится иконой - и это соотносимо с системами координат романа: для православной темы используется традиционная церковная атрибутика, например, крестики Сони, - для темы Наполеона используется прием сакрализации бытового предмета - простой акварели. Для глубоко индивидуального, закрытого от внешних христианских обрядов мира Достоевского такая акварель действительно могла заменить икону - конкретный человек для Достоевского куда важнее и ближе, чем отвлеченный, закопченный лампадой лик.

## НЕВЕСТА СВИДРИГАЙЛОВА

Изображение Богоматери с Христом-младенцем на православных иконах в плане содержания прямо сопоставимо с Сикстинской Мадонной Рафаэля. При этом Достоевского здесь

привлекает именно юродивость центрального персонажа. Циник Свидригайлов, говоря о своей невесте, достаточно внятно формулирует эстетические и идейные принципы, определяющие его (и авторское?) отношение к женщине и к портрету: *“Не знаю, как вы насчет женских личек, но, по-моему, эти шестнадцать лет, эти детские еще глазки, эта робость и слезинки стыдливости, – по-моему, это лучше красоты, а она еще к тому ж и собой картинка. Светленькие волоски, в маленькие локончики барашком взбитые, губки пухленькие, аленькие, ножки – прелесть!.. <...> Я с нею раза два переговаривал – куда не глупа девчонка; иной раз так украдкой на меня взглянет – ажно прожжет. А знаете, у ней личико вроде Рафаэлевой Мадонны. Ведь у Сикстинской Мадонны лицо фантастическое, лицо скорбной юродивой, вам это не бросалось в глаза?”*(VI, 369).

Перед смертью Свидригайлов заезжает к невесте и замечает *“в ее глазках хотя и детское любопытство, но вместе с тем и какой-то очень серьезный, немой вопрос”*(VI, 369).

Браки не складываются ни у Раскольникова, ни у Свидригайлова: в первом случае умирает невеста, во втором – погибает жених. Гипериндивидуализм, которым отмечена эта пара, по Достоевскому, не может вынести вторжения в свой мир иного сознания. Поэтому, находясь в одной системе координат, эти персонажи подсознательно тянутся друг к другу, но не могут принять никого внутрь своей системы. Одиноким уходит из жизни Свидригайлов, осознав невозможность счастья с Дуней; одинок до самых последних страниц и Раскольников, союз которого с Соней странен и неоднозначен вплоть до

финального занавеса.

Теперь, прежде чем обратиться к портретам главных действующих лиц, сделаем несколько замечаний по поводу фигур третьего ряда.

## ФОНОВЫЕ ПЕРСОНАЖИ

### А Р Т Е Л Ь Щ И К И Х О З Я Й К А

Во второй части, когда Раскольников приходит в себя после лихорадочного бреда, в его комнате появляются артельщик, который приносит ему 35 рублей от купца Вахрушина, и его хозяйка.

*“Это был молодой парень в кафтане, с бородкой, и с виду походил на артельщика. <...> Она (хозяйка – Э.В.) и всегда была застенчива и с тягостию переносила разговоры и объяснения; ей было лет сорок, и была она толста и жирна, черноброва и черноглаза, добра от толстоты и от лености; и собою даже очень смазлива. Стыдлива же сверх необходимости.”*  
(VI, 92, 93)

Фигуры эти фоновые, подтверждающие лишний раз систему парности персонажей “Преступления и наказания”, так же как и

### П О С Е Т И Т Е Л И Р А С П И В О Ч Н О Й И З

### П Е Р В О Й Ч А С Т И:

*“<...> один хмельной, но немного, сидевший за пивом, с виду мещанин; товарищ его, толстый, огромный, в сибирке и с седой бородой, очень захмелевший, задремавший на лавке...”* (VI, 11); и

## Ж Е Н Щ И Н Ы В У Ч А С Т К Е И З П Е Р В О Й

### Ч А С Т И:

*“Между посетителями было две дамы. Одна в трауре, бедно одетая, сидела за столом против письмоводителя и что-то писала под его диктовку. Другая же дама, очень полная и багрово-красная, с пятнами, видная женщина, и что-то уж очень пышно одетая, с брошкой на груди, величиной в чайное блюдечко, стояла в сторонке и чего-то ждала”*(VI, 75).

Здесь развивается тема двойничества. Ее фон формируется в романе именно такими парами: третьестепенные персонажи сдвоены, парны. Например, в первой части: в трактире показаны одновременно хозяин заведения и мальчишка за стойкой (VI, 11 – 12), два посетителя распивочной (VI, 11), о которых упоминалось выше, при встрече с Лизаветой – мещанин с женой (VI, 51), Никодим Фомич и Илья Петрович в участке (VI, 79) и т.п.

Как правило, эти персонажи маркируются одной-двумя деталями, соотносящими их с персонажами первого плана. Например,

## ХОЗЯИН РАСПИВОЧНОЙ ИЗ ПЕРВОЙ ЧАСТИ

*“Хозяин заведения был в другой комнате, но часто входил в главную, спускаясь в нее откуда-то по ступенькам, причем прежде всего выказывались его щегольские смазные сапоги с большими красными отворотами. Он был в поддевке и в страшно засаленном черном атласном жилете, без галстука, а все лицо его было как будто смазано маслом, точно железный замок.”*  
(VI, 11–12)

Как и в портретах Алены Ивановны, Достоевский выделяет в портрете хозяина сальный блеск: у старухи – намащенные волосы, у хозяина – засаленный жилет и лоснящееся лицо. Это, безусловно, усиливает отрицательные коннотации “не-иконных” портретов.

Персонажи, перечисленные выше, действуют на малых пространствах – как правило, в помещениях. Вторая группа фоновых персонажей более “открыта”.

## УЛИЧНЫЕ ПЕВЦЫ

Мотив лицедейства проходит не только передним планом по линиям Свидригайлова и Порфирия Петровича, но и задним. Здесь надо прежде всего обратить внимание на “уличный

театр”, квинтэссенцией которого становится сцена с Катериной Ивановной и ее детьми. Кроме нее, в романе есть еще девушка, поющая под шарманку: *“Не доходя до Сенной, на мостовой, перед мелочною лавкой, стоял молодой черноволосый шарманщик и вертел какой-то весьма чувствительный романс. Он аккомпанировал стоявшей впереди него на тротуаре девушке, лет пятнадцати, одетой как барышня, в кринолине, в мантильке, в перчатках и в соломенной шляпке с огненного цвета пером; все это было старое и истасканное. Уличным, дребезжащим, но довольно приятным голосом она выпевала романс, в ожидании двухкопеечника из лавочки”* (VI, 121). Бросающееся в глаза сходство в одежде этой певички с Соней (вызывающий наряд, огненное перо в шляпке) рождает параллельные ассоциации между уличным театром и проституцией. Здесь подчеркивается родственность этих занятий, их низость, но, в то же время, их неискренность, т.е. и у уличной певички, и у проститутки остается шанс на спасение души, если уже тело приходится выносить на всеобщее обозрение.

Еще одна пара певцов будет сопровождать Раскольникова - во встрече со Свидригайловым в трактире, где находятся *“мальчик-шарманщик, с маленьким ручным органчиком, и здоровая, краснощекая девушка в подтыканной полосатой юбке и в тирольской шляпке с лентами, певица, лет восемнадцати, которая, несмотря на хоровую песню в другой комнате, пела под аккомпанемент органчика, довольно сильным контральтом, какую-то лакейскую песню...”* (VI, 355). Здесь уже, благодаря присутствию Свидригайлова, включен иной регистр: явно ощущается мотив разврата, хотя никакой принципиальной роли в



сюжете эта пара не играет.

## Г У Л Я Ш И Е Д Е В К И

Фигуры эти – третьего ряда, и мы останавливаем на них внимание только потому, что Достоевский их портретирует: *“Раскольников остановился у большой группы женщин. Они разговаривали сильными голосами; все были в ситцевых платьях, в козловых башмаках и простоволосые. Иным было лет за сорок, но были и лет по семнадцати, почти все с глазами подбитыми. Его почему-то занимало пенье и весь этот стук и гам, там, внизу... <...>*

*– Не зайдете, милый барин? – спросила одна из женщин довольно звонким и не совсем еще осипшим голосом. Она была молода и даже не отвратительна – одна из всей группы.<...>*

*Она законфузилась.*

*– Я, милый барин, всегда с вами рада буду часы разделить, а теперь вот как-то совести при вас не соберу. Подарите мне, приятный кавалер, шесть копеек на выпивку!*

*Раскольников вынул сколько вынулось: три пятака.*

*– Ах, какой добреющий барин!*

*– Как тебя зовут?*

*– А Дуклиду спросите.*

*– Нет уж, это что же, – вдруг заметила одна из группы, качая головой на Дуклиду. – Это уж я и не знаю, как это так просить! Я бы, кажется, от одной только совести провалилась...*

*Раскольников любопытно поглядел на говорившую. Это была рябая девка, лет тридцати, вся в синяках, с припухшею верхнею губой. Говорила и осуждала она спокойно и серьезно” (VI, 122, 123).*

С точки зрения идейного замысла, сцена эта является как бы прелюдией к дальнейшему развитию темы проституции – конечно, в образе Сони и, отчасти, – Дуни. Надо отметить, что здесь, в столь не подходящей для высоких материй обстановке, поднимается вопрос о совести, а за ним – встает проблема выбора между нищенским попрошайством и честным профессиональным заработком; иными словами – выбор между бездействием и деятельностью, являющийся принципиальным в молчаливом споре антагонистов – Мармеладова и Раскольникова.

## У Т О П Л Е Н Н И Ц А

Фигура эта фоновая, укрепляющая мотив самоубийства, в портретном плане соотносима с Лизаветой и с Мармеладовым, но если так, то только утрированно: “Он (Раскольников – Э.В.) почувствовал, что кто-то стал подле него, справа, рядом; он взглянул – и увидел женщину, высокую, с платком на голове, с желтым, продолговатым, испитым лицом и с красноватыми, впавшими глазами. Она глядела на него прямо, но, очевидно, ничего не видала и никого не различала.” (VI, 131) Больше Афросиньюшка походит своей пьяной неменяемостью на девушку с бульвара.

## Г О С П О Д И Н Н А Б У Л Ъ В А Р Е

Хрестоматийная девушка на бульваре появляется “в компании” жирного господина и участливого городского. Фигура господина – типичная “не-икона”, особого интереса в силу своей похотливой однозначности для наших наблюдений не представляет, хотя в сочетании с тем, что Раскольников обзывает его Свидригайловым, можно с определенной долей условности говорить о том, что он – примитивизированные Свидригайлов и Лужин, вместе взятые: *“Господин этот был лет тридцати, плотный, жирный, кровь с молоком, с розовыми губами и усиками, и очень щеголевато одетый.”*(VI,40)

## Г О Р О Д О В О Й Н А Б У Л Ъ В А Р Е

В его облике, обрисованном вскользь, выделяется разумное, вернее, как покажут его дальнейшие действия, по-житейски расчетливое начало: *“Это было бравое солдатское лицо с седыми усами и бакенами и с толковым взглядом. <...> Городовой мигом все понял и сообразил. <...> искреннее сострадание изобразилось в его чертах.”* (VI, 41) Расчетливость его выделена тем, что “искреннее сострадание” на его лице “изобразилось”, а не он сам вдруг стал страдать, как это неустанно делают ведущие персонажи романа. Этот городской, дивясь метаморфозам истерзанного внутренними противоречиями Раскольникова, продолжает опеку пьяной девушки, “разумно” принимая его за помешанного, *“или за*

*что-нибудь еще хуже*” (VI,42). Городовой с бульвара, несомненно, есть увертюра к достаточно принципиальной для идейного замысла романа фигуре Разумихина, первая встреча с которым следует непосредственно за сценой с пьяной девушкой на бульваре.

### ДЕВУШКА НА БУЛЬВАРЕ

Образ этот, с точки зрения “иконности”, чрезвычайно важный. С него начинается фабульная “иконная” линия Сони и Дуни. Причем эта линия уже сюжетно подготовлена – рассказом о Соне Мармеладова в распивочной и письмом Пульхерии Александровны из дома о злоключениях Дуни – и вызревает в бесконечной тоске<sup>19</sup> Раскольникова, которая к моменту встречи с девушкой приняла *“форму ужасного и дикого вопроса, который замучил его сердце и ум, неотразимо требуя решения”*. (VI,39)

Облик девушки “иконичен” (возраст, детские черты), но точнее его можно определить как “икону, над которой надругались”: *“<...> в идущей женщине было что-то такое странное и, с первого же взгляда, бросающееся в глаза <...> Во-первых, она, должно быть, девушка очень молоденькая, шла по такому зною простоволосая, без зонтика и без перчаток, как-то смешно размахивая руками. На ней было шелковое, из легкой материи (“матерчатое”) платьице, но тоже как-то очень чудно надетое, едва застегнутое сзади и у талии, в самом начале юбки, разорванное; целый клоч отставал и висел*

## ИКОНОПИСЬ ФЕДОРА ДОСТОЕВСКОГО (Э.Ю.ВЛАСОВ)

*болтаясь. Маленькая косыночка была накинута на обнаженную шею, но торчала как-то криво и боком. К довершению, девушка шла нетвердо, спотыкаясь и даже шатаясь во все стороны. <...> дойдя до скамьи, она так и повалилась на нее, в угол, закинула на спинку скамейки голову и закрыла глаза <...> она совсем была пьяна. <...> Пред ним (Раскольниковым – Э.В.) было чрезвычайно молоденькое личико, лет шестнадцати, даже, может быть, только пятнадцати, – маленькое, белокуренькое, хорошенькое, но все разгоревшееся и как будто припухшее.”* (VI,40) Здесь, кроме линии идеологической – поруганной чести, есть еще и линия чисто визуальная – постоянное выделение Достоевским внешних несоответствий существующего должному, что мы относим к “иконописной” технике: возрастной контраст (на деле – девушка вместо женщины), узнавание чужой руки в одежде, неестественность движений. “Странность” поведения девушки фабульно объясняется тем, что она пьяна; с точки зрения же поэтики романа, она стоит в одном ряду с другими “странными” персонажами, возглавляет который Лизавета.

И последнее “фоновое” действующее лицо, которое по своему сюжетному значению – промежуточное звено, связывающее третий план романа со вторым и первым:

## З О С И М О В

Персонаж этот “не-иконен”. Его базовый портрет дается во второй части, когда он (врач) по просьбе Разумихина

приходит осмотреть Раскольникова: *“Зосимов был высокий и жирный человек, с одутловатым и бесцветно-бледным, гладковыбритым лицом, с белобрысыми прямыми волосами, в очках и с большим золотым перстнем на припухшем от жиру пальце. Было ему лет двадцать семь. Одет он был в широком щегольском легком пальто, в светлых летних брюках, и вообще все было на нем широко, щегольское и с иголки; белье безукоризненное, цепь к часам массивная. Манера его была медленная, как будто вялая и в то же время изученно-развязная; претензия, впрочем усиленно скрываемая, проглядывала поминутно. Все, его знавшие, находили его человеком тяжелым, но говорили, что свое дело знает.”* (VI, 103) Здесь, кроме “не-иконных” аксессуаров (жирный, одутловатое лицо, большой перстень, щегольская одежда), в его облике есть еще и линия лицедейства: она – в замечании о претензии. Зосимов – из компании Лужина-Свидригайлова, где актерство является содержанием жизни – и большой перстень их объединяет. Следует также напомнить, что в первоначальных планах романа Достоевский делал Лизавету беременной от Зосимова. В окончательный текст эта деталь не вошла: видимо, писатель не посчитал возможным обнаруживать связи таких людей, как Зосимов, с “иконным” миром (у Лужина с Дуней тоже так далеко дело не заходит). В случае сохранения этой детали в окончательной редакции “Преступления и наказания” было бы необходимо “оформить” ее как поругание Лизаветы, но это значительно отяжелило бы ее сюжетную линию и внесло бы излишнюю идеализированность этого и без того чрезвычайно положительного персонажа.

Теперь перейдем к рассмотрению персонажей, доминирующих в сюжете и идеологии романа.

## М Е Щ А Н И Н

Обычно в аналитических работах по “Преступлению и наказанию” этому персонажу не уделяется много внимания – видимо, из-за незначительной его сюжетной роли. Тем не менее при пристальном прочтении можно обнаружить ряд элементов, включая чисто изобразительные, которые принципиально важны для понимания авторского замысла.

Впервые этот мещанин появляется без портрета в сцене из первой части, где вместе с женой он разговаривает с Лизаветой. Здесь важно то, что именно мещанин приглашает (“громко говорил” – VI, 51) Лизавету к себе в гости поторговаться с кем-то насчет тряпок – и именно на завтра, на семь часов, тем самым провоцируя Раскольникова назначить на это время свою “пробу” со старухой, т.е. мещанин “запускает” фабульную машину романа.

Второй раз мещанин вторгается уже непосредственно в сознание Раскольникова, обвиняя его в убийстве: *“Дворник <...> указывал <...> какому-то невысокому человеку, с виду похожему на мещанина, одетому в чем-то вроде халата, в жилетке и очень походившему издали на бабу. Голова его, в засаленной фуражке, свешивалась вниз, да и весь он был точно сгорбленный. Дряблое, морщинистое лицо его показывало за пятьдесят; маленькие, заплывшие глазки глядели угрюмо,*

*строго и с неудовольствием. <...> Мещанин скосил <...> глаза исподлобья и оглядел его (Раскольников - Э.Ю.) пристально и внимательно, не спеша <...> Мещанин <...> поднял глаза и зловещим, мрачным взглядом посмотрел на Раскольникова” (VI, 208–209). И далее, произносит дважды “убивец”(VI, 209).*

Портрет этот – типичная “не-икона” – содержит мотив трагедии (“походившему издали на бабу”), который в романе развивается в рамках “бесполого православия”, т.е. независимого от пола равенства перед Богом. Вопрос для “Преступления и наказания” не праздный. Идеал Достоевского – Соня, и ее можно соотнести в этом смысле с пушкинской Татьяной Лариной.

Вопрос о месте женщины в мироздании сформулирован в романе предельно категорически уже в его начале, в разговоре Раскольникова с Разумихиным о переводах, причем – отметим особо – с немецкого. Разумихин – Раскольникову: *“Вот ты всегда утверждал, что я глуп; ей-богу, брат, есть глупее меня! <...> Вот тут два с лишком листа немецкого текста, – по-моему, глупейшего шарлатанства: одним словом, рассматривается, человек ли женщина или не человек? Ну и, разумеется, торжественно доказывается, что человек. <...> хочешь второй лист “Человек ли женщина?” переводить?”* (VI, 88). Конечно, тема эта – одна из реалий времени Достоевского. Но в структуре романа есть ряд “технических” элементов, демонстрирующих, насколько важна была эта, в сущности, газетная тема для писателя. И, прежде всего, с точки зрения мессии. К “техническим элементам” отнесем, кроме “похожести на бабу” мещанина, слова Раскольникова к



Разумихину: “<...> мне так грустно, так грустно! точно женщине... право!” (VI, 150) – и тираду слабо разбирающегося в русском наименовании социальных институтов, как, впрочем, и во всем русском языке, Лебезятникова: “Черт возьми, я иногда мечтаю, что если бы меня выдали замуж, тьфу! если б я женился <...>, я бы, кажется, сам привел к жене любовника” (VI, 290).

То, что трагический мотив в связи с мещанином достаточно принципиален в мотивной структуре романа, подтверждает его портрет во время третьей встречи с Раскольниковым, когда мещанин извиняется за оговор: “<...> вдруг показалась фигура – вчерашнего человека из-под земли. <...> Он был точь-в-точь как и вчера, такая же фигура, так же одет, но в лице и во взгляде его произошло сильное изменение: он смотрел теперь как-то пригорюнившись и, постояв немного, глубоко вздохнул. Недоставало только, чтоб он приложил при этом ладонь к щеке, а голову скривил на сторону, чтоб уж совершенно походить на бабу” (VI, 274). От этого “подземного” мещанина – через “похожесть на бабу” – Достоевский перебрасывает мостик к Порфирию Петровичу. Причем, кроме портретных деталей, связь идет еще и через Гоголя, которого привечает Порфирий Петрович и чей Плюшкин сквозит в облике мещанина (и, кстати, в облике Алены Ивановны).

## Л У Ж И Н

Самый отъявленный негодяй в романе появляется в

середине второй части в камерке Раскольникова: “Это был господин немолодых уже лет, чопорный, осанистый, с осторожной и брюзгливою физиономией, который начал тем, что остановился в дверях, озираясь кругом с обидно-нескрываемым удивлением и как будто спрашивая взглядами: “Куда ж это я попал?” Недоверчиво и даже с аффектацией некоторого испуга, чуть ли не оскорбления, озирает он тесную и низкую “морскую каюту” Раскольникова. <...> в общем виде Петра Петровича поражало как бы что-то особенное, а именно, нечто как бы оправдывавшее название “жениха”, так бесцеремонно ему сейчас данное. Во-первых, было видно и даже слишком заметно, что Петр Петрович усиленно поспешил воспользоваться несколькими днями в столице, чтобы успеть принарядиться и прикраситься в ожидании невесты, что, впрочем, было весьма позволительно. <...> Все платье его было только что от портного, и все было хорошо, кроме разве только того, что все было слишком новое и слишком обличало известную цель. Даже щегольская, новехонькая, круглая шляпа об этой цели свидетельствовала: Петр Петрович как-то уж слишком почтительно с ней обращался и слишком осторожно держал ее в руках. Даже прелестная пара сиреневых, настоящих жувеневских перчаток свидетельствовала то же самое, хотя бы тем одним, что их не надевали, а только носили в руках для парада. В одежде же Петра Петровича преобладали цвета светлые и юношесственные. На нем был хорошенький летний пиджак светло-коричневого оттенка, светлые легкие брюки, таковая же жилетка, только что купленное тонкое белье, батистовый самый легкий галстучек с розовыми полосками, и что всего лучше: все это было даже к

*лицу Петру Петровичу. Лицо его, весьма свежее и даже красивое, и без того казалось моложе своих сорока пяти лет. Темные бакенбарды приятно осеняли его с обеих сторон, в виде двух котлет, и весьма красиво сгущались возле блиставшего подбородка. Даже волосы, впрочем чуть-чуть лишь с проседью, расчесанные и завитые у парикмахера, не представляли этим обстоятельством ничего смешного или какого-нибудь глупого вида, что обыкновенно всегда бывает при завитых волосах, ибо придает лицу неизбежное сходство с немцем, идущим под венец. Если же и было что-нибудь в этой довольно красивой и солидной физиономии действительно неприятное и отталкивающее, то происходило уж от других причин.” (VI,111, 113-114)*

В этом сверхобстоятельном портрете можно без особого труда рассмотреть психологический принцип описания внешности Лужина: здесь Достоевский буквально настаивает на том, что его красивый костюм и недурная наружность не являются для Лужина порочными проявлениями – напротив, писатель убеждает нас в том, что именно внешнее проявление есть единственная логическая ипостась Петра Петровича. Отсюда напрашивается антитеза к его внутреннему содержанию, пустота которого станет очевидна в романе немногим позже.

В портрете этом Достоевский показывает себя знатоком семиотики костюма: постоянные намеки на “известную цель” в сочетании с детальным описанием облика Лужина откровенно свидетельствуют о прекрасной осведомленности писателя в законах внешнего воздействия на окружающих, прежде всего, на дам, которым следуют господа лужинского круга. Правда, при всей серьезности в расшифровке внешнего вида персонажа

Достоевский не может не удержаться от сравнения бакенбард с котлетами, а завитого у столичного цирюльника россиянина – с немцем, что заметно принижает значение столь добротного, фундаментального анализа. Эта ирония писателя по отношению к облику Лужина перерастает в дальнейшем в сарказм ядовитого Раскольникова при общении его с будущим зятем.

В портрете Лужина господствуют “не-иконные” элементы, кроме, пожалуй, возраста, но его молодость здесь легко объясняется не внутренней красотой и свежестью (как, например, у Пульхерии Александровны), а его чисто внешними, “петушиными” заботами. Чрезвычайно новое, не привыкшее еще к телу платье, а также слишком новые перчатки и шляпа, выполняющие в руках у Лужина не функциональную, а чисто декоративную роль, рожают мотив лицедейства, который в дальнейшем разовьется в “спектакль” с ассигнацией. “Спектакль” бесславно провалится, как и вся “театральная” затея Лужина одолеть Петербург и взять в жены покорную молодую красавицу.

И то, что благообразный внешний вид жениха есть лишь маска, подтверждается заключительными словами из процитированного фрагмента о “других причинах”: т.е. причины отталкивающего впечатления о Лужине не снаружи, а внутри его.

Шляпа также продолжает здесь мотив циммермановской шляпы Раскольникова и на уровне детали рождает фабульную антистетичность этих персонажей: Раскольников от шляпы хочет избавиться – Лужин ее наоборот приобретает и заботливо лелеет.

Выделим еще два замечания о внешности Петра Петровича из пятой части. Сначала он поднимается утром с постели после проигранного накануне боя с семейством Раскольниковых: *“Черный змей ужаленного самолюбия всю ночь сосал его сердце. Встав с постели, Петр Петрович тотчас же посмотрелся в зеркало. Он опасался, не разлилась ли в нем за ночь желчь? Однако с этой стороны все было покамест благополучно, и, посмотрев на свой благородный, белый и немного ожиревший в последнее время облик, Петр Петрович даже на мгновение утешился”* (VI, 276–277). Герои “иконного” ряда особого интереса к своей внешности не испытывают: ни Раскольников, ни Дуня, ни Соня в зеркало в романе не смотрятся. Неслучайно это постоянное стремление Лужина контролировать свой внешний вид в окружении других людей в этой сцене подчеркивается саркастической улыбкой присутствующего рядом Лебезятникова: *“<...> улыбку эту Петр Петрович заметил и про себя тотчас же поставил ее молодому своему другу на счет. Он уже много успел поставить ему в последнее время на счет.”* (VI, 277) – никакой внешней и идеологической замкнутости у Лужина нет, напротив, он живет только внешним миром.

Ниже, в сцене с Соней, Достоевский сводит воедино “денежную” тему их разговора и внешность Лужина: *“Она уставилась было взглядом на золотой лорнет Петра Петровича, который он придерживал в левой руке, а вместе с тем и на большой, массивный, чрезвычайно красивый перстень с желтым камнем, который был на среднем пальце этой руки, – но вдруг и от него отвела глаза”* (VI, 287). Перстень, роднящий его владельца со Свидригайловым (и Зосимовым), и лорнет,

продолжающий тему “внешнего зрения”, завершают формирование облика этого однозначно “не-иконного”, лишённого авторского сочувствия персонажа.

## Л Е Б Е З Я Т Н И К О В

Молодой “друг и сожитель” Лужина Андрей Семенович Лебезятников играет в романе второстепенную, но, с идеологической точки зрения, существенную роль – это персонаж, который своим развитием демонстрирует возможность перехода человека из “не-иконного” мира в “иконный”.

Первое же появление его в романе вызывает у читателя (следом за Достоевским) резко отрицательные эмоции: *“Этот Андрей Семенович был худосочный и золотушный человечек, маленького роста, где-то служивший и до странности белокурый, с бакенбардами в виде котлет, которыми он очень гордился. Сверх того, у него почти постоянно болели глаза. <...> Андрей Семенович действительно был глуповат. Прикомандировался же он к прогрессу и к “молодым поколениям нашим” – по странности. Это был один из того бесчисленного и различного легиона пошляков, дохленьких недоносков и всему недоучившихся самодуров, которые мигом пристают непременно к самой модной ходячей идее, чтобы тотчас же опошлить ее, чтобы мигом окарикатурить все, чему они же иногда самым искренним образом служат.”*(VI,279) Желчный тон Достоевского по отношению к Лебезятникову, гордящемуся то ли бакенбардами, то ли котлетами, вполне уместен, т.к.

## ИКОНОПИСЬ ФЕДОРА ДОСТОЕВСКОГО (Э.Ю.ВЛАСОВ)

дальнейшие идеологические его выступления действительно обнаруживают в нем человека никудышного и слабо в теориях разбирающегося. Чисто гоголевское сочетание несочетаемых характеристик “где-то служивший и до странности белокурый” усугубляют авторскую иронию. А одинаковость бакенбардов (как у Лужина) прочно закрепляет его в лужинском (“не-иконном”) лагере.

Однако события, связанные с попыткой Лужина оклеветать Соню, поворачивают развитие этого персонажа в ином направлении. Для Достоевского неважно, что на лице у человека, важно – что в душе. Небрежение формальным своим выражением свойственно в романе всем “иконным” действующим лицам – прежде всего Раскольникову и Соне. Когда Лебезятников удивительно бестолково разъясняет истинную роль Лужина в истории со сторублевым билетом, его косноязычие (вспомним Капернаумовых) относит его уже к “иконному” миру – здесь главное не форма подачи адвокатской речи, а ее суть, ее содержание, несущее оправдание несчастной и кроткой Соне: *“Когда Андрей Семенович закончил свои многословные рассуждения, с таким логическим выводом в заключении речи, то ужасно устал, и даже пот катился с его лица. Увы, он и по-русски-то не умел объясняться порядочно (не зная, впрочем, никакого другого языка), так что он весь, как-то разом, истощился, даже как будто похудел после своего адвокатского подвига.”*(VI,307) Так с Лебезятниковым входит в роман идея незамкнутости, открытости “иконного” пространства. У Лебезятникова во внешних его проявлениях только два “иконных” параметра: молодость в сочетании с

незнанием иностранных языков – на этой нехитрой основе Достоевский и начинает мостить ему дорогу в православный мир добра и справедливости. С другой стороны, постоянное авторское унижение Лебезятникова лишний раз укрепляет читателя в мысли о том, насколько низок и гнусен Лужин, если уж даже такое убожество, как Лебезятников, встало против него.

### З А М Е Т О В

Письмоводитель Заметов имеет откровенно “не-иконную” внешность, и при этом необходимо отметить в его облике принципиально важное для “не-иконы” у Достоевского несоответствие его молодого возраста более солидной, слишком “взрослой” внешности. Персонажи, не соответствующие нравственным критериям автора, наделяются противоположными “иконному” миру характеристиками. Писатель выделяет обратное несоответствие облика и возраста, усугубляя его деталями, которые подтверждают материалистическое начало жизненной позиции действующего лица.

Заметов – фигура второго ряда, но она достаточно важна для формирования “иконно-не-иконной” системы романа, поэтому автор достаточно подробно описывает его внешность. Сначала Заметов выделяется в сцене в участке из второй части своей непарностью, т.е. индивидуальностью, в отличие от других присутствующих здесь парных персонажей третьего плана – двух дам и Никодима Фомича с Ильей Петровичем: *“Это был очень*



*молодой человек, лет двадцати двух, с смуглою и подвижной физиономией, казавшеюся старше своих лет, одетый по моде и фатом, с пробором на затылке, расчесанный и распомаженный, со множеством перстней и колец на белых отчищенных щетками пальцах и золотыми цепями на жилете. С одним бывшим тут иностранцем он даже сказал два слова по-французски, и очень удовлетворительно.*”(VI,76) Конечно, “бывший тут иностранец”, абсолютно Достоевским не дифференцированный, “подсунут” автором Заметову, чтоб его добротным французским укрепить заметовское положение в “не-иконном” мире.

Иностранные языки у Достоевского – своего рода индикаторы, но не образованности и интеллекта, а отказа от национальной почвы. Эта проблема требует, безусловно, тщательной разработки. Оппозиция “русское-иностранное” вообще является принципиально важной для писателя как противопоставление православного мира неправославному, а, в более широком смысле, – этого и того света: например, “поездка” Свидригайлова в Америку конструируется изначально, как дорога к смерти, но не потому, что Америка недостижима (как, к примеру, Москва для трех сестер у Чехова), а потому, что всякая заграница есть тот свет. Такое восприятие мироздания вполне соотносимо с миропониманием человека эпох славянских древностей и русского Средневековья, также считавшего, что пересекая границы своей страны, он вступает во владения смерти – мир антиповедения, где все наоборот.

Будучи в весьма откровенных, в смысле портрета, связях с Лужиным и Свидригайловым, Заметов удостоивается второго портрета – в той же второй части, в трактирной сцене с

Раскольниковым за газетой: “<...> *Заметов, тот же самый Заметов и в то – м же виде, с перстнями, с цепочками, с пробором в черных вьющихся волосах, в щегольском жилете и в несколько потертом сюртуке и несвежем белье. Он был весел, по крайней мере очень весело и добродушно улыбался. Смуглое лицо его немного разгорелось от выпитого шампанского.*” (VI, 124) Принципиальных изменений в портрете не происходит, как и должно быть с такой “статичной”, с точки зрения душевных колебаний и поисков, фигурой – постоянные метаморфозы облика являются в романе уделом прежде всего Раскольникова, Свидригайлова и Порфирия Петровича. Однако несвежее белье и потертый сюртук все же приближают его к “компании” неряхи Раскольникова и отдаляют от “чистюль” типа Лужина или Свидригайлова.

Затем, именно в разговоре с Заметовым, как бы чувствуя в нем хоть и ровесника, да по натуре чужого, Раскольников впервые заводит речь о том, что, может быть, это он убил старуху с сестрой (VI,128) Интересно также и то, что Заметов разговаривает с Раскольниковым не с тем, чтобы уличить его в преступлении, а чтобы проверить “известный пункт” своего начальника Ильи Петровича о сумасшествии бывшего студента. Это “потенциальное” сумасшествие свидетельствует о непреодолимости моральной преграды между Раскольниковым и участком, в котором Заметов служит вплоть до конца шестой части.

Как Лебезятников, защитив Соню, сумел шагнуть из “не-иконного” мира в “иконный”, так и Заметов – тоже молодой персонаж – оказывается удостоенным Достоевским той же чести.

Во время своего последнего визита в участок Раскольников узнает, что Заметов там уже больше не служит, но, как рассказывает об этом Илья Петрович, ушел он из участка отнюдь не вверх по служебной лестнице: *“<...> Заметова у нас нет, <...> лишились мы Александра Григорьевича! Со вчерашнего дня в наличии не имеется; перешел... и, переходя, со всеми даже перебрался... так даже невежливо... Ветреный мальчишка, больше ничего; даже надежды мог подавать; да вот, подите с ними, с блистательным-то юношеством нашим! Экзамен, что ли, какой-то хочет держать, да ведь у нас только бы поговорить да пофанфаронить, тем и экзамен кончится. <...> Девчонки, мальчишки, старцы...”* (VI,407,408).

Илья Петрович завершает этими словами формирование идеального, “иконного” мира, в котором сосуществуют “девчонки, мальчишки, старцы”, в котором побеждает душевная молодость, а душевная старость терпит поражение. Победа молодости в романе декларируется на всех уровнях: и среди главных героев (Раскольников и Соня), и среди второстепенных (Разумихин и Дуня), и среди фоновых (Лебезятников и Заметов) – очевидная искусственность, ненатуральность такого исхода остается здесь не убожеством авторского сознания, а его неистребимого оптимистического идеализма. Единение “девчонок” и “мальчишек” со “старцами” можно включить в “иконную” систему Достоевского – мотив этот у писателя регулярный, особенно на последнем этапе творчества: тут достаточно вспомнить “Братьев Карамазовых” и неосуществленные замыслы написать роман о русских мальчишках.

## ДЕТИ МАРМЕЛАДОВЫХ

При наблюдении над этими, пожалуй, самыми трогательными персонажами “Преступления и наказания” сразу бросается в глаза их чрезмерная “взрослость”, т.е., в первую очередь, именно с ними связана тема “иконного изображения”.

Впервые дети Мармеладовых (точнее – Катерины Ивановны) описываются в сцене первого появления Раскольникова в этом семействе вместе с его главой: *“Самая маленькая девочка, лет шести, спала на полу, как-то сидя, скорчившись и уткнув голову в диван. Мальчик, годом старше ее, весь дрожал в углу и плакал. Его, вероятно, только что прибили. Старшая девочка, лет девяти, высокенькая и тоненькая как спичка, в одной худенькой и разодранной всюду рубашке и в накинутом на голые плечи ветхом драдедамовом бурнусике, сшитом ей, вероятно, два года назад, потому что он не доходил теперь и до колен, стояла в углу подле маленького брата, обхватив его шею своею длиною, высохшею как спичка рукой. Она, кажется, унимала его, что-то шептала ему, всячески сдерживала, чтоб он как-нибудь опять не захныкал, и в то же время со страхом следила за матерью своими большими-большими темными глазами, которые казались еще больше на ее исхудавшем и испуганном личике”* (VI, 22, 24). В этом коллективном портрете “иконно” только изображение Поленьки (высокий рост при страшной худобе, огромные глаза, высохшая, т.е. старческая, рука, взрослое (материнское) поведение), младшие же дети

## ИКОНОПИСЬ ФЕДОРА ДОСТОЕВСКОГО (Э.Ю.ВЛАСОВ)

изображены прежде всего в сентиментальном ключе – имея задачей вызвать в читателе глубокое сочувствие.

Вообще подобные идейно-художественные принципы – изображение страданий маленьких беззащитных перед внешним миром детей – объективно носят спекулятивный характер, ибо, естественно, каждый нормальный человек, столкнувшись с детским безвинным страданием, обязательно будет испытывать по отношению к ним глубокое сочувствие и по отношению к их обидчикам (конкретным персонажам или социально-политическому устройству общества) – чувство возмущения и негодования. Иными словами, художник, эксплуатирующий тему детского страдания, спекулирует на чувствах читателя. В связи с Достоевским можно заметить, что именно эта тема у него служит золотой жилой для критиков социального толка, трактующих писателя как борца против феодализма-капитализма в России. При этом подобные критики абсолютно игнорируют тот факт, что детская тема лишь фоновая в “Преступлении и наказании”, а тема “русских мальчиков” в “Братьях Карамазовых” абсолютно идеологична и не имеет под собой политической почвы.

Во втором коллективном портрете, при особом внимании ко “взрослости” Коли, “иконность” акселерируется. *Поленька “хотя и много ещё не понимала, но зато очень хорошо поняла, что нужна матери, и потому всегда следила за ней своими большими умными глазками и всеми силами хитрила, чтобы представиться все понимающею. В этот раз Поленька раздевала маленького брата, которому весь день нездоровилось, чтоб уложить его спать. В ожидании, пока ему переменят рубашку, которую*

*предстояло ночью же вымыть, мальчик сидел на стуле молча, с серьезною миной, прямо и недвижимо, с протянутыми вперед ножками, плотно вместе сжатыми, пяточками к публике, а носками врозь. Он слушал, что говорила мамаша с сестрицей, надув губки, выпучив глазки и не шевелясь, точь-в-точь как обыкновенно должны сидеть все умные мальчики, когда их раздевают, чтоб идти спать. Еще меньше его девочка, в совершенных лохмотьях, стояла у ширм и ждала своей очереди” (VI, 143). Мотив “иконности” поддерживается здесь обрядом молитвы и светом огарка (как лампы).*

В финале сцены смерти Мармеладова особую роль играет Поленька, облик и реплики которой в разговоре с Раскольниковым сочетают в себе детскость и взрослость: *“Тусклый свет проходил со двора. Раскольников разглядел худенькое, но милое личико девочки, улыбавшееся ему и весело, по-детски, на него смотревшее. <...> Ему так приятно было на нее смотреть, – он сам не знал почему. <...>*

*– Любите вы сестрицу Соню?*

*– Я ее больше всех люблю! – с какою-то особенною твердостью проговорила Поленька, и улыбка ее стала вдруг серьезнее.*

*– А меня любить будете?*

*Вместо ответа он увидел приближающееся к нему личико девочки и пухленькие губки, наивно протянувшиеся поцеловать его. Вдруг тоненькие, как спички, руки ее обхватили его крепко-крепко, голова склонилась к его плечу, и девочка тихо заплакала, прижимаясь лицом к нему все крепче и крепче.*

*– Папочку жалко! – проговорила она через минуту,*

*поднимая свое заплаканное личико и вытирая руками слезы, – все такие теперь несчастья пошли, – прибавила она неожиданно, с тем особенно солидным видом, который усиленно принимают дети, когда захотят вдруг говорить как “большие”.*

*– А папаша вас любил?*

*– Он Лидочку больше всех нас любил, – продолжала она очень серьезно и не улыбаясь, уже совершенно как говорят большие, – потому любил, что она маленькая, и оттого еще, что больная, и ей всегда гостинцу носил, а нас он читать учил, а меня грамматике и закону божью, – прибавила она с достоинством, а мамочка ничего не говорила, а только мы знали, что она это любит, и папочка знал, а мамочка меня хочет по-французски учить, потому что мне уже пора получить образование.*

*– А молиться вы умеете?*

*– О, как же, умеем! Давно уже; я, как уж большая, то молюсь сама про себя, а Коля с Лидочкой вместе с мамашей вслух; сперва “Богородицу” прочитают, а потому еще одну молитву <...>” (VI, 146 – 147).*

Тусклый свет, при котором происходит этот диалог, сама тема его (любовь к ближнему, молитвы), а также “процесс наблюдения” (Раскольников “наблюдает” лицо Поленьки – как “наблюдает” икону) делают эту сцену едва ли не самой ключевой в решении поставленной нами проблемы.

Третий портрет детей Катерины Ивановны приводится в страшной сцене нищенского уличного балета, который устраивает сошедшая с ума Катерина Ивановна. Тема лицедейства и ее прямая связь в сознании Достоевского со

смертью характерна, в основном, для пары Раскольников-Свидригайлов. Но и в сцене уличных танцев она также важна. Дети ощущают несоответствие должному того, что заставляет их делать мать, того, что на них надето – потому пытаются бежать, т.е. не участвовать в лицедействе. Стоящая на краю гибели Катерина Ивановна олицетворяет собой скорую смерть: *“Пуще всего выводил ее из себя плач и страх Коли и Лени (19 – Э.В.). Действительно, была попытка нарядить детей в костюм, как наряжаются уличные певцы и певицы. На мальчике была надета из чего-то красного с белым чалма, чтобы он изображал собою турку. На Леню костюмов не достало: была только надета на голову красная, вязанная из гаруса шапочка (или, лучше сказать, колпак) покойного Семена Захарыча, а в шапку воткнут обломок белого страусового пера, принадлежавшего еще бабушке Катерины Ивановны и сохранявшегося доселе в сундуке, в виде фамильной редкости. Полечка была в своем обыкновенном платьице. Она смотрела на мать робко и потерявшись, не отходила от нее, скрадывала свои слезы, догадывалась о помешательстве матери и беспокойно осматривалась кругом”* (VI, 328-329). Страх (как ощущение смерти) здесь интуитивен, подсознателен, поэтому мотив лицедейства-смерти отнесен к двум самым младшим детям: в облике Коли доминирует тема заграницы (чалма а la турка), Лидочки-Лени – тема смерти (колпак покойного папаши и перо тоже, очевидно, давно покойной бабушки). Полечка же, как самая взрослая из них троих, соотносится с темой рассудка, что косвенно подтверждается ее обычным (не-театральным) нарядом.



Тема смерти в этой сцене находит свое развитие в репертуаре, предлагаемом Катериной Ивановной: песни, которые она заставляет петь детей, – на французском языке. Причем “Malborough s’en vaten guerre”, хотя и исполнялась как колыбельная, подспудно связана с мотивом Наполеона в романе, а “Cinq sous” – с социальной критикой действительности. После чего умирающая Катерина Ивановна переходит на немецкий (“Du hast Diamanten und Perlen”), но заканчивает свое тяжкое земное существование родным Лермонтовым (“В полдневный жар в долине Дагестана”).

Вспомнив слова Раскольникова, обращенные к Соне: “А *ведь дети – образ Христов: “Сих есть царствие божие”. Он велел их чтить и любить, они будущее человечество...*” (VI, 252), следует также отметить, что все три коллективных портрета детей Катерины Ивановны даются Достоевским вместе с портретами матери, что вполне соотносимо с русской иконописью, а именно с регулярным изображением Богородицы вместе с младенцем Христом.

Мотив взаимоотношений Богородицы и Христа, главным образом, отражается в двойнических парах Катерина Ивановна–Пульхерия Александровна и Соня–Дуня, хотя Катерина Ивановна неродная мать Соне – но это, скорее, соотносится с глубиной социального падения Сони, тогда как Дуня попала с Лужиным в относительно “порядочную” ситуацию. Этими отношениями тема Богородицы и Христа, конечно, в романе не исчерпывается. В частности, в репликах Свидригайлова о Сикстинской Мадонне она получает свое иное развитие: если соотнести с Мадонной Соню, то Христом (возрождающимся)

становится Раскольников, что, безусловно, является спорным суждением. По роду своей профессии Соня гораздо отчетливее коррелирует с другой библейской Марией.

## МАРМЕЛАДОВ

Мармеладов как персонаж вводится Достоевским в сюжет романа после весьма показательной авторской максимы: *“Бывают иные встречи, совершенно с незнакомыми нам людьми, которыми мы начинаем интересоваться с первого взгляда, как-то вдруг, внезапно, прежде чем скажем слово”*(VI, 12). При этом писатель называет имя для такого психологического состояния: *“Молодой человек несколько раз припоминал потом это первое впечатление и даже приписывал его предчувствию”* (VI, 12). Наблюдение Достоевского-психолога прямо отражается в его поэтике: например, портреты Раскольникова и Свидригайлова даются до того, как они начинают говорить. И Мармеладов тоже заинтересовал в распивочной Раскольникова не своими признаниями, а обликом, взглядом. Портрет Мармеладова дается автором до его монолога:

*“Это был человек лет уже за пятьдесят, среднего роста и плотного сложения, с проседью и с большою лысиной, с отекившим от постоянного пьянства желтым, даже зеленоватым лицом и с припухшими веками, из-за которых сияли крошечные, как щелочки, но одушевленные красноватые глазки. Но что-то было в нем очень странное; во взгляде его светилась как будто даже восторженность, – пожалуй, был и смысл и ум, – но в то*

*же время мелькало как будто и безумие. Одет он был в старый, совершенно оборванный фрак, с осыпавшимися пуговицами. Одна только еще держалась кое-как, и на нее-то он и застегивался, видимо желая не удаляться приличий. Из-под нанкового жилета торчала манишка, вся скомканная, запачканная и залитая. Лицо было выбрито, по-чиновничьи, но давно уже, так что уже густо начала выступать сизая щетина. Да и в ухватках его действительно было что-то солидно-чиновничье. Но он был в беспокойстве, ерошил волосы и подпирал иногда, в тоске, обеими руками голову, положив продранные локти на залитый и липкий стол” (VI, 12).*

Портрет этот нарочито антонимичен, насыщен “но”: крошечные, но одушевленные глазки, наличие, несмотря на откровенно деклассированное состояние, смысла и ума во взгляде и т.п. – в нашей терминологии сочетание “иконических” и “не-иконических” элементов. Это сочетание подчеркивает суть образа Мармеладова: человека, осознающего глубину своего падения, но, вместе с тем, постоянно углубляющего пропасть, в которую он летит, и даже получающего от этого падения и его осознания некоторое мазохистское наслаждение. Мармеладов для Достоевского – метафора общечеловеческого типа, живущего исключительно противоречиями и неспособного сделать решающий шаг в ту или иную сторону, как, например, это делают в романе Раскольников, убивая старуху, и Свидригайлов, кончая с собой. Этот тип жив, пока перед человеком стоит проблема выбора, а сам человек испытывает от этого бесконечные душевные мучения. Параллельно с Мармеладовым, только

существуя в иной системе философских и социальных координат, начинает свой путь в русской идеологии гончаровский Обломов<sup>21</sup>.

Двойного портретирования Мармеладова, как, например, это происходит с обликами Раскольникова, Свидригайлова, Сони, в романе нет – и это тоже соответствует системе координат произведения, т.к. вторично Достоевский обращает внимание на облик Мармеладова уже после того, как его раздавили лошади: *“На земле лежал только что раздавленный лошадьми человек, без чувств по-видимому, очень худо одетый, но в “благородном” платье, весь в крови. С лица, с головы текла кровь ; лицо все было избито, ободрано, исковеркано”* (VI,136). И ниже, уже у себя дома: *“Он дышал тяжело, глубоко и редко; на окраинах губ выдавилась кровь; пот выступил на лбу”* (VI, 141); *“Вся грудь была исковеркана, измята и истерзана; несколько ребер с правой стороны изломано. С левой стороны, на самом сердце, было злое, большое, желтовато-черное пятно, жестокий удар копытом”*(VI, 142).

В романе несколько физических и духовных смертей. Некоторые амбивалентны: самоубийство Свидригайлова равно признанию Раскольникова в том, что он убил не старуху, а себя. Смерть Мармеладова под копытами лошади соотносит его с самой лошадью, забитой во сне Раскольникова жестоким Миколкой, который, в свою очередь, амбивалентно искупит свою вину за это насилие через самооговор своего многострадального тезки-красильщика. И Катерина Ивановна, умирая, называет себя *“заезженной клячей”*(VI, 334).

## КАТЕРИНА ИВАНОВНА

Для начала анализа портретных изображений Катерины Ивановны отметим слова ее беспутного мужа: *“Я не Катерины Ивановны теперь боюсь <...> и не того, что она мне волосы драть начнет.<...> я не того боюсь... я... глаз ее боюсь... да глаз... Красных пятен на щеках тоже боюсь... и еще - еще дыхания боюсь...”*(VI, 21).

Отношение Мармеладова к безусловной “иконе” – Катерине Ивановне – весьма категоричное: он боится не ее, а ее глаз, красных пятен на ее щеках, ее дыхания – все это структурные элементы, характерные для “иконы” у Достоевского и для русской иконы вообще. Например, их можно соотнести со “взглядом умиления” Владимирской Богоматери, румянцем на ее щеках и метафорическим “дыханием” этой иконы, прямо связанной с темой данной работы, т.к. Богоматерь изображена вместе с младенцем Христом, пропорции строения тела которого искажены согласно требованиям иконописи (о них упоминалось выше). Косвенно имеющаяся в виду Православная Богоматерь соотносится в контексте романа с фигурирующей в ней Сикстинской Мадонной Рафаэля, а младенец Христос – со словами Мармеладова, следующими за процитированными выше: *“Детского плача тоже боюсь...”*(VI, 21).

“Иконичность” Катерины Ивановны, страдающей от нищеты многодетной матери, очевидна: *“Это была ужасно похудевшая женщина, тонкая, довольно высокая и стройная, еще с прекрасными темно-русыми волосами и действительно с*

*раскрасневшимися до пятен щеками. Она ходила взад и вперед по своей небольшой комнате, сжав руки на груди, с запекшимися губами и неровно, прерывисто дышала. Глаза ее блестели как в лихорадке, но взгляд был резок и неподвижен, и болезненное впечатление производило это чахоточное и взволнованное лицо, при последнем освещении догоравшего огарка, трепетавшем на лице ее. Раскольникову она показалась лет тридцати, и действительно была не пара Мармеладову” (VI, 22).* Здесь “икону” формируют значительный рост, худая комплекция, прекрасные волосы, как и у Раскольникова – темно-русые, неподвижный взгляд, молодой возраст, не соответствующий жизненному опыту. Кроме этого, догорающий огарок соотносим с лампадой, и изображается Катерина Ивановна не только в этой сцене, но и в последующих – в окружении детей.

Далее в романе есть еще два ее портрета. Первый – в сцене смерти Мармеладова: *“Катерина Ивановна как будто еще больше похудела в эту неделю, и красные пятна на щеках ее горели еще ярче, чем прежде”(VI, 138); “Катерина Ивановна стояла вся бледная и трудно дышала” (VI,139); “Катерина Ивановна закусывала губы и сдерживала слезы”(VI,143)* – лишь дополняет предыдущий.

А последний – в страшной сцене уличных танцев ее детей – предвещает скорую смерть: *“Катерина Ивановна в своем стареньком платье, в драдедамовой шали и в изломанной соломенной шляпке, сбившейся безобразным комком на сторону, была действительно в настоящем исступлении. Она устала и задыхалась. Измучившееся чахоточное лицо ее смотрело*

*страдальнее, чем когда-нибудь (к тому же на улице, на солнце, чахоточный всегда кажется больнее и обезображеннее, чем дома)*”(VI, 328). Последняя ремарка, данная Достоевским в скобках, выводит Катерину Ивановну из интимно-исповедального, “лампадного” мира и отдает миру улицы, где все выставлено напоказ: ее чахоточный румянец, остатки немецкой шляпы, покоящиеся на голове Раскольникова, “профессиональная униформа” Сони. Это выставление напоказ соотносится с темой лицедейства, которое в сознании Достоевского связано с представлением о смерти. (Обе эти линии – лицедейства и смерти отражаются в образе Свидригайлова, о чем мы скажем особо). Не случайно, что умирает Катерина Ивановна после фантасмагоричного танцевального представления на улице, на народе. И другие смерти в романе тоже требуют присутствия свидетелей: так умирает Мармеладов, Раскольников кается не только Соне, Свидригайлову тоже необходим сюрреалистический “Ахиллес”.

Подобно тому, как двойничеством объединены Соня и Дуня, так и для Катерины Ивановны двойником является Пульхерия Александровна Раскольникова.

## ПУЛЬХЕРИЯ АЛЕКСАНДРОВНА

## РАСКОЛЬНИКОВА

Если Заметов выглядит старше своих лет<sup>22</sup>, то персонажи из противоположного участка лагеря выглядят моложе, чем

требует от них возраст: *“Несмотря на то что Пульхерии Александровне было уже сорок три года, лицо ее все еще сохраняло в себе остатки прежней красоты, и к тому же она казалась гораздо моложе своих лет, что бывает почти всегда с женщинами, сохранившими ясность духа, свежесть впечатлений и честный, чистый жар сердца до старости”* (VI, 158). В этом портрете Пульхерии Раскольниковой переплетаются еще две характерные для Достоевского идейных линии: оппозиции “родственность (у положительных персонажей) – чужеродность (у отрицательных) и душевной мягкости, имеющей конкретный предел в “черте крайних убеждений”: *“Это был портрет Дунечкинова лица, только двадцать лет спустя... Пульхерия Александровна была чувствительна, впрочем не до приторности, робка и уступчива, но до известной черты: она многое могла уступить, на многое могла согласиться, даже из того, что противоречило ее убеждению, но всегда была такая черта честности, правил и крайних убеждений, за которую никакие обстоятельства не могли заставить ее переступить”* (там же).

Визуальное сходство с Дуней, робость и уступчивость, но “до черты”, связывают вместе Пульхерию Александровну, Дуню, Соню и Лизавету, высокий рост – Раскольникова, его мать и сестру, а также утопленницу (VI, 131) и Лизавету. Происходит мотивно-портретное сцепление двойников во вполне определенный идеологический узел, который становится крепче в эпилоге с рассказом о душевном недуге (юродивости) Пульхерии Александровны.



**А Л Е Н А И В А Н О В Н А**

Сцена первого визита к ней Раскольникова содержит категорический “не-иконный” портрет: *“Это была крошечная, сухая старушонка, лет шестидесяти, с острыми и злыми глазками, с маленьким острым носом и простоволосая. Белобрысые, мало поседевшие волосы ее были жирно смазаны маслом. На ее тонкой и длинной шее, похожей на куриную ногу, было наверхено какое-то фланелевое тряпье, а на плечах, несмотря на жару, болталась вся истрепанная и пожелтевшая меховая кацавейка. Старушонка поминутно кашляла и кряхтела.”* (VI, 8)

В сцене убийства Достоевский продолжает усиливать “не-иконное” начало ее облика: *“Она (Алена Ивановна – Э.В.) смотрела внимательно, злобно и недоверчиво <...> ему (Раскольникову – Э.В.) показалось даже в ее глазах что-то вроде насмешки <...> Старуха, как и всегда, была простоволосая. Светлые с проседью, жиденькие волосы ее, по обыкновению жирно смазанные маслом, были заплетены в крысину косичку и подобраны под осколок роговой гребенки, торчавшей на ее затылке. Удар пришелся в самое темя, чему способствовал ее малый рост. Она вскрикнула, но очень слабо, и вдруг вся осела к полу, хотя и успела еще поднять обе руки к голове. В одной руке еще продолжала держать “заклад”. <...> она была уже мертвая. Глаза были вытаращены, как будто хотели выпрыгнуть, а лоб и все лицо были сморщены и искажены судорогой”* (VI, 63).

Обратим внимание на анималистические элементы в

“не-иконном” портрете: шея, похожая на куриную ногу, и, особенно, крысиная косичка – она вместе с острыми глазками и носиком делает старуху похожей на мышь, что, несомненно, зеркально отразится в шестой части романа, когда в бреду Свидригайлова появится мышь и будет бегать по нему и по его постели.

“Не-иконная” Алена Ивановна противопоставлена “иконе” Лизавете.

## ЛИЗАВЕТА

Облик Лизаветы передается Достоевским весьма обстоятельно. В первый раз ее портрет помещается в сцене с мещанином и его женой (в первой части): *“Это была высокая, неуклюжая, робкая и смиренная девка, чуть не идиотка, тридцати пяти лет, бывшая в полном рабстве у сестры своей, работавшая на нее день и ночь, трепетавшая перед ней и терпевшая от нее даже побои. Она стояла в раздумье с узлом перед мещанином и бабой и внимательно слушала их.”* (VI,51) В этой сцене необходимо отметить символическую реакцию Раскольникова на ее облик: *“Когда Раскольников вдруг увидел ее, какое-то странное ощущение, похожее на глубочайшее изумление, охватило его, хотя во встрече этой не было ничего изумительного”* (там же) и неслучайное акцентирование внимания на отсутствии полной кровной связи между Лизаветой и Аленой Ивановной (у них общий отец, но не мать): *“ – Эк ведь вам Алена-то Ивановна страху задала! – затараторила жена*

*торговца, бойкая бабенка. Посмотрю я на вас, совсем-то вы как ребенок малый. И сестра она вам не родная, а сведенная, а вот какую волю взяла.*”(там же) Этот факт биографии Лизаветы косвенно соотносится с родственными связями в семействе Мармеладовых, где Соня – родная дочь Мармеладова, а трое маленьких – Катерины Ивановны, и Соня при этом явный двойник Лизаветы.

Кроме “иконных” составляющих портрета (высокий рост, неуклюжесть, робость) выделим особо две характеристики: “*чуть не идиотка*” и “*как ребенок малый*”. Первая в перспективе разовьется в следующем романе в “христовом” направлении, вторая – еще один веский аргумент в пользу “иконной” техники Достоевского, когда взрослый человек оказывается наивен и незащищен, как ребенок.

Ниже Кох, пытаясь дозвониться в квартиру с двумя трупами и убийцей, выдаст квинтэссенцию реального соотношения двух сведенных сестер: “*– Да что они там, дрыхнут или передушил их кто? Тррреклятые! – заревел он как из бочки. – Эй, Алена Ивановна, старая ведьма! Лизавета Ивановна, красота неописанная! Отворяйте!*” (VI,67) Здесь ирония Коха оборачивается серьезностью сказанных слов: уже покойная Алена Ивановна действительно в дальнейшем будет функционировать в романе как нечистая сила (например, в бреду Раскольникова), а Лизавета, несмотря на свою внешнюю уродливость, останется символом христианской красоты.

Вторично еще более “иконный” портрет Лизаветы дается в сцене в трактире (в той же первой части), где Раскольников присутствует при разговоре студента и офицера: “*Студент*

*разболтался и сообщил, кроме того, что у старухи есть сестра, Лизавета, которую она, такая маленькая и гаденькая, бьет поминутно и держит в совершенном порабощении, как маленького ребенка, тогда как Лизавета, по крайней мере, восьми вершков росту<...> Лизавета была младшая, сводная (от разных матерей) сестра старухи, и было ей уже тридцать пять лет.<...> Была же Лизавета мещанка, а не чиновница, девица, и собой ужасно нескладная, росту замечательно высокого, с длинными, как будто вывернутыми ножищами, всегда в стоптанных козловых башмаках, и держала себя чистоплотно.<...> Лизавета поминутно была беременна.../ – Да ведь ты говоришь, она урод? – заметил офицер./ – Да, смуглая такая, точно солдат переряженный, но знаешь, совсем не урод. У нее такое доброе лицо и глаза. Очень даже. Доказательство – многим нравится. Тихая такая, кроткая, безответная, согласная, на все согласная. А улыбка у ней даже очень хороша./ – Да ведь она и тебе нравится? – засмеялся офицер./ – Из странности.” (VI, 53 – 54)*

Выделим здесь повторное сравнение с маленьким ребенком, повторное упоминание о разных с Аленой Ивановной матерях, “иконную” улыбку, вновь отмечаемые неуклюжесть и высокий рост. Кротость, “на все согласность” и перманентная беременность рождают параллельные мотивы Сони и Мадонны, а замечание о сходстве Лизаветы с солдатом (“точно солдат переряженный”) – мотив травестиин-лицедейства.

“Иконность” Лизаветиного облика подчеркивается Достоевским последовательно и, можно сказать, настойчиво. В третий раз ее портрет дается уже непосредственно в сцене

убийства – здесь писатель опять “настаивает” на ее схожести с ребенком: “<...> губы ее перекошились так жалобно, как у очень маленьких детей, когда они начинают чего-нибудь пугаться, пристально смотрят на пугающий их предмет и собираются закричать. И до того эта несчастная Лизавета была проста, забита и напугана раз навсегда, что даже руки не подняла защитить себе лицо, хотя это был самый необходимо-естественный жест в эту минуту, потому что топор был прямо поднят над ее лицом. Она только чуть-чуть приподняла свою свободную левую руку, далеко не до лица, и медленно протянула ее к нему вперед, как бы отстраняя его.”

(VI,65) Достоевский соединяет в этой сцене “детское” и “неестественное”, довершая изображение “свободной левой рукой” (подразумевая, что правая занята может быть не только “большим узлом”, но и троеперстием). Облик убитой минутой раньше старшей сестры только усиливает “иконность” Лизаветы: Лизавета непосредственна по-детски, у нее нет животного инстинкта самозащиты, в отличие от Алены Ивановны, которая, когда Раскольников занес над нею топор, “успела еще поднять обе руки к голове”(VI,63).

Поведение жертвы в момент смерти (убийства или несчастного случая), т.е. в последний миг жизни, по мнению Достоевского, наиболее точно передает всю внутреннюю сущность человека. Так и в “Преступлении и наказании”. Фабульно Лизавета и Алена Ивановна противопоставлены как не родные, а “сведенные” сестры, иконографически – как высокая и маленькая, как ведущие себя в момент насильственной смерти, соответственно, неестественно, т.е.

вопреки физиологической своей сущности, не закрываясь от удара, и естественно, заслоняясь от топора двумя руками, в одной из которых Алена Ивановна *“еще продолжала держать заклад”*(VI,63). И если у процентщицы в портрете доминируют отталкивающие жирно смазанные маслом жиденькие волосы, то вполне закономерно, что в облике Лизаветы автор выделяет глаза и детский взгляд.

С изобразительной точки зрения, сцену двух убийств уравнивают еще два узла: первый, который под видом заклада Раскольников подсунул старухе, дабы отвлечь ее внимание, второй – с тряпьем – он уже сам выхватывает из рук мертвой Лизаветы, т.е. тем самым не избавляется от узла. Тема чистого белья (выстиранного, несомненно, Лизаветой) затем развивается и принимает формы символической: Раскольников патологически начинает бояться того, что на его одежде остались пятна крови, а начинается эта боязнь, когда он на кухне в квартире старухи после двойного убийства роковой для сводных сестер топор *“оттер бельем, которое тут же сушилось на веревке”*(VI,65).

Мотивные связи Лизаветы с другими персонажами романа тоже символичны. Соня менялась с нею нательными крестиками, а Раскольников мотивно связан с нею темой смерти:

*“ – Лизавету-то тоже убили! – брякнула вдруг Настасья, обращаясь к Раскольникову.<...>*

*– Лизавету? – пробормотал Раскольников<...>*

*– А Лизавету, торговку-то, аль не знаешь? Она сюда вниз ходила. Еще тебе рубаху чинила.”*(VI,105)

Подспудно, кроме фабульной связи, тема смерти

присутствует и в “починке рубахи”: она формируется аллюзиями на саван и на православный обряд надевать чистую рубаху перед возможной скорой смертью.

Лизавета связана двойническими связями с Соней и Миколкой.

## М И К О Л К А

Юный красильщик – из персонажей второго ряда – фигура весьма примечательная. Прежде всего, он выходец из Зарайского уезда, с которым у Достоевского связаны глубокие впечатления собственного детства: “*А крестьянина ефтова, Миколая Дементьева, знаю сызмальства, нашей губернии и уезда, Зарайского, потому-де мы сами рязанские.*” (VI,106) – цитирует Разумихин показания содержателя распивочной Душкина. Затем, имя его ассоциируется с именем Николая – самого замечательного героя собственно русской иконописи.

Как и Лизавета, Миколка похож на малого ребенка. Причем сравнение это, вложенное в уста Разумихина, оформлено как внутренняя цитата, что придает ему полновесность и непререкаемость: “*<...> Николай придавил Дмитрия к земле, лежал на нем и его тузил, а тот ему в волосы вцепился и тоже тузил. <...> они, “как малые ребята” (буквальное выражение свидетелей), лежат друг на друге, визжат, дерутся и хохочут, оба хохочут взапуски, с самыми смешными рожами, и один другого догонять, точно дети, на улицу выбежали. <...> этому десять единогласных свидетелей есть!*” (VI,109) В этом же

рассказе Разумихина есть упоминание о попытке самоубийства Миколки – мало обусловленного фабульно и тем самым введенного в сферу не бытовой, а религиозно-мистической мотивации.

“Странность” Миколки развивается в его портрете в сцене у Порфирия Петровича из четвертой части: *“Вид этого человека с первого взгляда был очень странный. Он глядел прямо перед собой, но как бы никого не видя. В глазах его сверкала решимость, но в то же время смертная бледность покрывала лицо его, точно его привели на казнь. Совсем побелевшие губы его слегка вздрагивали. / Он был еще очень молод, одет как простолюдин, роста среднего, с волосами, обстриженными в кружок, с тонкими, как бы сухими чертами лица.”*(VI,270) Здесь очевидно сходство Миколки с Раскольниковым (за исключением прически и роста). Примечательно также то, что в этой сцене – признания Миколки в совершенном не им преступлении – Достоевский, поднимая пафос ситуации, меняет форму имени персонажа: из ребяческого Миколки красильщик превращается в “иконного” Николая(VI, 271).

Миколка является ключевым персонажем в развитии темы безвинного страдания, или страдания за других, главными действующими лицами которой, помимо Лизаветы, остаются Соня и Дуня. Его “иконность” значительно усиливается с его идеализацией в устах Порфирия Петровича, который повторно обращает внимание на его зарайское происхождение и впервые заявляет о его участии в секте раскольников, что уже прямо связывает его с главным героем; кроме этого, Порфирий выделяет в его характере поэтическую жилку: *“Перво-наперво*



это еще дитя несовершеннолетнее, и не то чтобы трус, а так, вроде как бы художника какого-нибудь. Право-с, вы не смейтесь, что я так его изъясняю. Невинен и ко всему восприимчив. Сердце имеет; фантаст. Он и петь, он и плясать, он и сказки, говорят, так рассказывает, что из других мест сходятся слушать. И в школу ходить, и хохотать до упаду оттого, что пальчик покажут, и пьянствовать до бесчувствия, не то чтоб от разврата, а так, полосами, когда напоят, по-детски еще. <...> А известно ли вам, что он из раскольников, да и не то чтоб из раскольников, а просто сектант; у него в роде бегуны бывали, и сам он еще недавно, целых два года, в деревне, у некоего старца под духовным началом был. Все это я от Миколки и от зарайских его узнал. Да куды! просто в пустыню бежать хотел! Рвение имел, по ночам богу молился, книги старые, "истинные" читал и зачитывался. <...> его художник один один здесь полюбил, к нему ходить стал"(VI, 347) Так в этом, скорее, авторском, нежели порфирьевском, монологе формулируется отношение Достоевского к расколичеству как к истинной, "внутренней", т.е. лишенной внешней атрибутивности, вере, к которой на классицистическом уровне значимых фамилий он относит мятущегося Раскольникову, впрочем, фабульно приходящего к ней только в самых последних строках романа.

Возникающий в связи с Миколкой фоновый мотив фантаста-художника, "подкрепленный" петербургским знакомым Миколки, который наверняка приглашал парня к себе как модель, усиливает не только миколкину "иконность", но и укрепляет идеологическое и эстетическое "зрение" писателя.

## ДУНЯ

Систему координат в семейной иерархии Раскольниковых задает Пульхерия Александровна, когда в своем известном письме сыну пишет о Дуне: *“Она ангел, а ты, Родя, ты у нас все – вся надежда наша и все упование.”* (VI,34) Тем самым в Раскольникове укореняется вера в необходимость действия – этим определяется динамика этого образа, тогда как Дуня вместе со своим двойником Соней в своей “иконности” (идеальности) канонична и потому статична. Статика таких принципиальных “иконных” персонажей, как Дуня и Соня, при известной доле условности, соотносима со статикой реальных икон: покой и стабильность, который они излучают, должны не только порождать покой и идеологическую стабильность в том, кто обращается к ним за помощью, но прежде всего определять, обуславливать динамику его развития, направлять душевное движение молящегося в христианское русло: *“Авдотья Романовна была замечательно хороша собою – высокая, удивительно стройная, сильная, самоуверенная, что высказывалось во всяком жесте ее и что, впрочем, нисколько не отнимало у нее движений мягкости и грациозности. Лицом она была похожа на брата, но ее даже можно было назвать красавицей. Волосы у нее были темно-русые, немного светелей, чем у брата; глаза почти черные, сверкающие, гордые и в то же время иногда, минутами, необыкновенно добрые. Она была бледна, но не болезненно бледна; лицо ее сияло свежестью и здоровьем. Рот у ней был немного мал, нижняя же губка, свежая и алая, чуть-чуть выдавалась вперед, вместе с*

*подбородком, – единственная неправильность в этом прекрасном лице, но придававшая ему особенную характерность и, между прочим, как будто надменность. Выражение лица ее всегда было более серьезное, чем веселое, вдумчивое; зато как же шла улыбка к этому лицу, как же шел к ней смех, веселый, молодой, беззаветный!*” (VI,157) Этот упоительный рассказ Достоевского о внешности персонажа едва ли не самый восторженный в романе. Красота Дуни восхищает не только автора, но и находящегося рядом с Дуней Разумихина. Дальнейший альянс сестры убийцы и его университетского приятеля носит видимый искусственный характер, но эта искусственность будет вполне понятна, если учесть те “идеалистические” коннотации, которые наложены на пару Дуня–Соня.

Как и у Раскольникова, и у Сони, в дальнейшем особое внимание Достоевского будет привлекать Дунин взгляд, который подчас дублируется Сониным: *“Ее (Дунин – Э.В.) взгляд, неподвижно устремленный на него, изображал ужас и неутолимую скорбь.”*(VI,398) и *“<...> Соня <...> дико, дико на него посмотрела. <...> Что-то больное и измученное выразилось в лице ее, что-то отчаянное.”*(VI,409) В обоих случаях взгляды обращены к Раскольникову и непосредственно связаны с его медитациями относительно возможности признания в убийстве.

Из прочих деталей портрета отметим родственное совпадение “дрожащих губок” и сверкающих глаз: у Дуни в последней сцене со Свидригайловым, когда она целится в него из револьвера, (VI,381) и у Родиона во время второй и третьей, последней, встречи с Порфирием (VI,264,349).

Идеальный брак Дуни и Разумихина, в котором писатель приводит к венцу красоту и рассудок, относится к миру Сони – миру идеальному. Его власть наступает в эпилоге, где, собственно, говорится и об упомянутой свадьбе. Такое завершение линий Дуни и Разумихина, скорее, дань давней классицистической (или сентиментальной?) традиции в русской литературе<sup>23</sup>, нежели мировоззрению самого Достоевского. Однако меры искусственности и естественности по отношению к любому произведению искусства определяются каждым конкретным критиком.

## Р А З У М И Х И Н

Разумихин – одна из самых принципиальных фигур второго плана “Преступления и наказания”. При откровенной “иконности” этого героя он все же наделен Достоевским идеальностью поверхностной, больше бытовой, чем глубокой идеологической: прежде всего, добродушием, чрезмерной заботливостью и восторженностью. Все сцены с его участием отдают иронией; Достоевский, понимая идеальность этого персонажа, “порукает” ему постоянное соседство с оппонентом Раскольниковым. И удачно сложившаяся судьба его с Дуней, от которой веет определенной сусальностью, есть, в конечном итоге, лишь взаимное зеркальное отражение благополучного исхода Дуниных злоключений и искусственного сентиментального финала линии Сони.

Связь Разумихина с миром идеального объективизирована в

размышлениях Раскольникова из первой части о том, идти ли ему к Разумихину или нет: “<...> к Разумихину я пойду, это конечно... но – не теперь... Я к нему... на другой день, после того пойду, когда уже то будет кончено и когда все по-новому пойдет...”(VI, 44-45) Раскольников чувствует, что Разумихин – из иной, доброй, идеальной жизни, поэтому он встретится с ним уже после убийства, когда и сам покинет мир зла и насилия – реальный мир.

Объективно-“иконный” портрет Разумихина дается при первом же его появлении, когда Раскольников вспоминает о нем после сцены на бульваре с пьяной девушкой и жирным франтом: “Это был необыкновенно веселый и общительный парень, добрый до простоты. Впрочем, под этой простотой таились и глубина, и достоинство. Лучшие из его товарищей понимали это, всегда любили его. Был он очень неглуп, хотя и действительно иногда простоват. Наружность его была выразительная – высокий, худой, всегда худо выбритый, черноволосый. Иногда он буйнил и слыл за силача.”(VI,43-44) “Иконные” элементы здесь соседствуют с мотивом “лицедейства наоборот”: если у Свидригайлова актерское начало дается с отрицательной коннотацией – за внешним благообразием кроется темная сила, то у Разумихина, напротив, простота, которая иногда хуже воровства, – только маска для глубокого и честного человека. Неслучайно у него так много общего во внешности с Раскольниковым. Например, в его портрете из второй части (в сцене визита к нему Раскольникова): “Разумихин сидел у себя в истрепанном до лохмотьев халате, в туфлях на босу ногу, всклокоченный, небритый и неумытый.”

(VI,87) Объединенные с Раскольниковым внешним сходством (небрежением внешним видом) и “турецкими” диванами, оба героя могли бы составить достаточно “прочную” пару двойников. Но одна деталь все же этому мешает.

Если у Раскольникова родственные связи (вопрос для Достоевского весьма болезненный) обнаружены явственно – как бы он ни пытался отречься от сестры и матери, все же на преступление он идет и для их спасения тоже – то у Разумихина иначе: *“Матери у меня нет, ну а дядя каждый год сюда приезжает и почти каждый раз меня не узнает, даже снаружи, а человек умный”* (VI,165). Для Достоевского, несомненно, наличие ближайших родственников у Раскольникова и известия об их страшных лишениях и унижениях нарушают (вместе с его собственным бедственным положением и “воспаленным” сознанием) естественность его состояния. Разумихин же более уравновешен в идеологическом плане в силу своего замкнутого семейного положения – он даже выходит из себя во вполне определенных рамках: когда выпьет – и дальше громогласных деклараций и выбивания кирпича из печной кладки не идет, не говоря уж о таких решительных действиях, на которые отчаивается Раскольников. Боль и мучения Раскольникова генетически обусловлены, глубинны в своей “семейной” основе. Этой “фамильной” наследственности у Разумихина нет, потому он более легок и категоричен в своей доброте.

В сцене в камерке Раскольникова из второй части надо отметить следующие слова Разумихина: *“Я вот, изволите видеть, Вразумихин; не Разумихин, как меня величают, а*

*Вразумихин, студент, дворянский сын*”(VI,93). Т.е. правильная фамилия этого персонажа – Вразумихин, но в романе он действует под слегка укороченной фамилией. Трактую по-классицистически значимые фамилии (а в случае с Достоевским мы в праве делать это), можно говорить о том, что изначально это действующее лицо должно было “вразумлять”, т.е. активно воздействовать на других своей добротой, но, в конечном итоге, просто остается олицетворением разумности в поведении и житейской идеологии. Кроме этого, действуя в романе не под настоящей фамилией, а под “псевдонимом”, Разумихин вносит свою лепту в тему лицедейства. Вразумихин “играет роль” Разумихина, вразумляющий выдает себя за разумеющего. Эта “актерская” тема важна прежде всего для Свидригайлова, но нельзя ни в коем случае забывать ее при разговоре о Раскольникове и о Порфирии Петровиче.

С последним Разумихин образует двойническую пару. Сначала отметим их родственные отношения (в диалоге Разумихин–Раскольников): *“Порфирий Петрович придет: здешний пристав следственных дел... правовед. Да ведь ты знаешь... / - Он тоже какой-то твой родственник? / - Самый дальний какой-то”* (VI,104) и (в диалоге Раскольников–Разумихин): *“Ты ведь знаешь этого... Как его!.. Порфирия Петровича? / - Еще бы! Родственник.”*(VI,186)

Двукратное акцентирование родственности (причем еще до физического появления Порфирия Петровича) явно неслучайно. Двойническое соотношение этих персонажей находит свое развитие в их профессиях. Разумихин – переводит с

иностранных языков, Порфирий Петрович – расследует уголовные преступления – таким образом, оба занимаются не формированием, а трактовкой действительности. Один “переводит” ее, другой “расшифровывает”. Но оба не из ряда деятелей – в отличие от Раскольников, Лужина и других.

На уровне деталей это двойничество развивается в уговорах Раскольникова начать новую жизнь:

⟨Разумихин⟩: *“Коли хочешь, так бери сейчас текст, перьев бери, бумага – все это казенное – и бери три рубля”* (VI, 88).

⟨Порфирий Петрович⟩: *“Эй, жизнью не брезгайте! <...> много ее впереди еще будет. <...> Ищите и обряцете”* (VI, 351).

И в том, что оба читали (последний, конечно, более внимательно) злосчастную статью Раскольникова.

## П О Р Ф И Р И Й П Е Т Р О В И Ч

“Полишинель проклятый” является одним из самых принципиальных структурообразующих персонажей романа. В нем концентрируется целый сонм мотивов, важнейших для понимания мироздания Достоевского. Как двойник Разумихина, Порфирий “трактует действительность” – будучи следователем, он “объясняет” события; поиск виновного есть процесс расшифровки реальности. Отсюда ироническое и, вместе с тем, опасливое к нему отношение писателя. Как постоянный лицедей, Порфирий Петрович коррелирует со Свидригайловым – регулярные



## ИКОНОПИСЬ ФЕДОРА ДОСТОЕВСКОГО (Э.Ю.ВЛАСОВ)

метаморфозы его внешнего проявления носят постоянный юродиво-устрашающий характер. Показательно, что Порфирий лишь стимулирует признание Раскольникова, но не получает его – лавры победителя достаются в конце шестой части невнятного Илье Петровичу Пороху – то есть Порфирий удовлетворяется лишь процессом, но не его итогом. Это делает его позицию принципиально противоположной позиции “деятелей” – персонажей, заинтересованных в силу своей идеологии в полном ощущении, осязании результата своей деятельности: речь идет о двойниках в этом отношении – Раскольникове и Лужине. Свидригайлов, близкий Порфирию Петровичу по линии лицедейства, также живет гораздо “больше”, чем Раскольников – жизненный процесс во внешних его проявлениях ощутим в нем сильнее, чем в Раскольникове, потому и куда более категоричен итог его жизни.

Внешность Порфирия Петровича “не-иконна”, можно ощутить в ней некоторое сходство со внешностью мещанина, который, как и Порфирий, стимулирует признание Раскольникова, – более глубокие корни его облика можно отыскать в гоголевском Плюшкине (ни в коем случае не затрагивая идейную его наполненность). Всего встреч Раскольникова с Порфирием Петровичем в романе три – они очень обстоятельны, что, пожалуй, сопоставимо лишь с объемом сцен Раскольникова с Соней и со Свидригайловым. Внешность Порфирия Петровича на протяжении всех трех встреч не ускользает из поля зрения Достоевского.

Первая встреча: *“Порфирий Петрович был по-домашнему, в халате, в весьма чистом белье и в стоптанных туфлях. Это был*

человек лет тридцати пяти, росту пониже среднего, полный и даже с брюшком, выбритый, без усов и без бакенбард, с плотно выстриженными волосами на большой круглой голове, как-то особенно выпукло закругленной на затылке. Пухлое, круглое и немного курносое лицо его было цвета больного, темно-желтого, но довольно бодрое и даже насмешливое. Оно было бы даже и добродушное, если бы не мешало выражение глаз, с каким-то жидким водянистым блеском, прикрытых почти белыми, моргающими, точно подмигивая кому, ресницами. Взгляд этих глаз как-то странно не гармонировал со всею фигурой, имевшею в себе даже что-то бабье, и придавал ей нечто гораздо более серьезное, чем с первого взгляда можно было от нее ожидать.”(VI, 192) Низкий рост, слишком старый облик для тридцати пяти лет, полнота и “нехорошие” глаза формируют “не-икону”, несоответствие серьезного взгляда комической фигуре и ее схожесть с бабьей “насвистывают” мотив лицедейства.

Метаморфозы внешних проявлений Порфирия Петровича в этой и последующих сценах фиксируются Достоевским дотошно и конкретно: “Порфирий Петрович <...> уставился на гостя, в немедленном ожидании изложения дела, с тем усиленным и уж слишком серьезным вниманием, которое даже тяготит и смущает с первого раза, особенно по незнакомству, и особенно если то, что вы излагаете, по собственному вашему мнению, далеко не в пропорции с таким необыкновенно важным, оказываемом вам вниманием. <...> с самым деловым видом отвечал Порфирий <...> и вдруг Порфирий Петрович как-то явно насмешливо посмотрел на него (Раскольников - Э.В.), прищурившись и

как бы ему подмигнув. Впрочем, это, может быть, только так показалось Раскольникову, потому что продолжалось одно мгновение. По крайней мере, что-то такое было. Раскольников побожился бы, что он ему подмигнул, черт знает для чего. <...> ответил Порфирий с чуть приметным оттенком насмешливости. <...> с каким-то бабьим жестом покачал головою Порфирий. <...> Порфирий Петрович мигом воротился. Он вдруг как-то повеселел. <...> Он видимо оживлялся и поминутно смеялся, смотря на Разумихина <...> с удивительною важностью заметил Порфирий <...> ласково проговорил Порфирий, чрезвычайно любезно протягивая руку” (VI, 192,193,194,196, 204).

Первая встреча Раскольникова с Порфирием Петровичем подтверждает характеристику последнего, которую дает ему Разумихин (что примечательно – его родственник) еще до встречи: “Неуклюж немного, то есть он человек и светский, но я в другом отношении говорю неуклюж. Малый умный, умный, очень даже неглупый, только какой-то склад мыслей особенный... Недоверчив, скептик, циник... надувать любит, то есть не надувать, а дурачить...” (VI,189). Ерничество, ироничность и “карнавальность” Порфирия тесно связаны с гоголевскими аллюзиями. Первая же фраза, которую он произносит в романе, – цитата из “Ревизора”: “ – Да зачем же стулья-то ломать, господа, казне ведь убыток! – весело закричал Порфирий Петрович.”(VI,191) А при второй встрече Порфирий уже открытым текстом называет имя Гоголя, предваряя его “появление” в романе карнавальной “ошибкой” в вопросе к Раскольникову: “ – Теперь на именины-с?/ – На похороны-с./

- Да, бишь, на похороны! <...> Все-то вы замечаете! Настоящий игривый ум-с! И самую-то комическую струну и зацепите... хе-хе! Это ведь у Гоголя из писателей, говорят, эта черта была в высшей-то степени?/ - Да, у Гоголя./ - Да-с, у Гоголя-с... до приятнейшего свидания-с.”(VI,272-273) Гоголь, в числе прочих притягательных для любителя изящной словесности достоинств, имеет над Достоевским власть как мастер детали. Импрессионизм Достоевского пытается питать себя деталью так же, как гоголевские арабески, но в силу своей идеологической эпичности (которой проза Гоголя была лишена) далеко не всегда деталь как художественная “тонкость” получает идейно не зависимое существование. У Гоголя независимость детали легко ощутима: он щедро разбрасывает по тексту “тонкие наблюдения”, мало заботясь об их идейной функциональности - и потому они естественны, с предметной точки зрения. У Достоевского как у писателя, всецело отдающегося философской стихии и одновременно понимающего, что произведение его должно быть достаточно “художественным”, эстетически ценным, существенные детали носят откровенно искусственный (принципиальный) характер: например, символичен обмен Сони с Лизаветой крестиками и т.п. (Что касается портрета, в котором Гоголь остается непревзойденным мастером, то в “Преступлении и наказании” можно заметить черты Плюшкина в трагических Порфирии и мещанине, что достаточно внятно говорит об интересах Достоевского в “Мертвых душах”.)

Вторая встреча Раскольникова и Порфирия предваряется описанием кабинета последнего, в котором не замечается ни

икон, ни киотов, но внимание приковывается к их “заменителю” – двери в задней стене, за которой, как позже выясняется, находился мещанин, выполняющий функцию совести для Раскольникова: *“Кабинет его была комната ни большая, ни маленькая; стояли в ней: большой письменный стол перед диваном, обитым клеенкой, бюро, шкаф в углу и несколько стульев – все казенной мебели, из желтого отполированного дерева. В углу, в задней стене или, лучше сказать, в перегородке была запертая дверь: там далее, за перегородкой, должны были, стало быть, находиться еще какие-то комнаты.”* (VI, 254–255) Замена символа на предмет отражает религиозные принципы Достоевского: для него истинное православие не в обряде и символике, а в повседневной реальности, не в городской церкви, а в храме внутри себя. Принципы внутренней набожности и создания царствия небесного, прежде всего, в своей душе не могут не отражаться и в поэтике таких больших мыслителей, каким является Достоевский. Например, в третьей встрече с Раскольниковым Порфирий Петрович рассказывает об одном арестанте, который начитался в остроге Библии да и запустил в начальника камнем, чтобы “принять страдание”. Такое “внешнее” воздействие религиозного обряда (в данном случае – чтения Библии) претит Достоевскому, пытающемуся найти в религии “внутреннее” спасение.

Во время второй встречи растет страх Раскольникова перед коварной игрой, которую ведет с ним Порфирий и которой способствует его характерный “не-иконный” облик – “икона”, например, Соня или Дуня, никогда не вызывают в Раскольникове

страха – он рождается в нем только при общении с “не-иконой”: *“Чрезвычайно странную казалась при этом его маленькая, толстенькая и круглая фигурка, как будто мячик, катавшийся в разные стороны и тотчас отскакивавший от всех стен и углов”* (VI, 255 – 256). Сферичность и упругость создают впечатление герметичности, замкнутости системы, постижение которой невозможно – это и пугает в Порфирии: непонятно, когда он лукавит и когда говорит серьезно. Главное, что с ним невозможно откровение по душам и он в нем не нуждается, так как знает все до конца сам. Одновременные невозможность и ненужность исповеди формируют устойчивый мотив лицедейства как анти-православного акта. Театр для Достоевского становится противопоставлением истинному человеческому миру, как маска противопоставлена лицу. Отсюда физиогномический антагонизм Свидригайлова и Раскольникова, отсюда страх и раздражение Раскольникова при встречах с Порфирием.

На протяжении всей второй встречи Порфирий внешне меняется постоянно: *“Он встретил своего гостя, по-видимому, с самым веселым и приветливым видом, и только уже несколько минут спустя Раскольников, по некоторым признакам, заметил в нем как бы замешательство, – точно его вдруг сбили с толку или застали на чем-нибудь очень уединенном и скрытном. <...> Порфирий Петрович прищурился, подмигнул; что-то веселое и хитрое пробежало по его лицу, морщинки на его лбу разгладились, глазки сузились, черты лица растянулись, и он вдруг залился нервным, продолжительным смехом, волнуясь и колыхаясь всем телом и прямо смотря в глаза Раскольникову.*

⟨...⟩ *закудахтал вдруг Порфирий Петрович, тотчас же изменяя тон и мигом перестав смеяться. ⟨...⟩ По комнате он уже почти бежал, все быстрее и быстрее передвигая свои жирные ножки, все смотря в землю, засунув правую руку за спину, а левою беспрерывно помахивая и выделявая разные жесты, каждый раз удивительно не подходившие к его словам”(VI,255,256,257,260)* и т.п. Здесь же (в порфирьевской реплике и авторской ремарке) фиксируются его возрастные метаморфозы, а именно постоянное стремление Порфирия Петровича казаться старше своих, в сущности – немногих, лет: *“Эй, послушайте старика, серьезно говорю, Родион Романович (говоря это, едва ли тридцатипятилетний Порфирий Петрович действительно как будто вдруг состарился: даже голос его изменился, и как-то весь он скрючился)”(VI,263).*

В дальнейшем сцена эта вдруг перестает следовать сценарию Порфирия – из-за признания Миколки, и Порфирий Петрович еще раз подтверждает репутацию актера, различая искренний голос совести и написанную сторонним автором роль, когда дает молниеносную оценку покаянной исповеди парня-красильщика: *“ – Ну, так и есть! – злобно вскрикнул Порфирий, – не свои слова говорит!”(VI,271)*

Третья встреча начинается с мистической материализации Порфирия, который неожиданно шагает из воспаленного сознания Раскольникова в его убогую комнату, чтобы закончить, наконец, их затянувшийся поединок: *“ – Объясниться пришел, голубчик Родион Романыч, объясниться-с! Должен и обязан пред вами объяснением-с, – продолжал он с улыбочкой и даже слегка стукнул ладонью по коленке Раскольникова, но почти в то же*

*мгновение лицо его вдруг приняло серьезную и озабоченную мину; даже как будто грустью подернулось, к удивлению Раскольникова. Он никогда еще не видел и не подозревал у него такого лица.*"(VI,343) Развязка психологического поединка убийцы и следователя требует выявления истины, а с ней лицедейство должно смениться нормальным, естественным поведением, как, например, обрывается "естественным" самоубийством жизнь Свидригайлова. Поэтому и поведение и облик Порфирия меняются в "человеческую" сторону: "*... продолжал Порфирий Петрович, немного откинув голову и опустив глаза, как бы не желая более смущать своим взглядом свою прежнюю жертву и как бы пренебрегая своими прежними приемами и уловками*"(VI,343-344) Лицедейства первой и второй встреч уже нет: Порфирий выступает уже не в роли клоуна, но разоблачителя и, пытаясь облегчить участь Раскольникова, великодушно вдохновляет его на грядущее обновление жизни.

Порфирий Петрович играет в романе роль сторонней совести – силы, которая вне человека, но знает про него все. Страх Раскольникова перед ним – страх человека, внезапно обнаруживающего, что его тайна не есть уже только его тайна, что она известна и другому человеку (к тому же наделенному официальными полномочиями). Несомненно, что к заявленному в заглавии "наказанию" Порфирий своим устрашающим лицедейством имеет самое непосредственное отношение, ибо Раскольников все-таки рассчитывал скрыть свое преступление – и наказание для него здесь не то, что Порфирий может его арестовать и упечь в Сибирь (как раз наоборот – тот демонстративно



## ИКОНОПИСЬ ФЕДОРА ДОСТОЕВСКОГО (Э.Ю.ВЛАСОВ)

проводит окончательное дознание без свидетелей, т.е. нарушая процессуальные нормы и формально давая возможность Раскольникову избежать тюрьмы), а то, что Порфирий знает его тайну, видит его насквозь. Это-то и страшно, с точки зрения того крайнего индивидуализма, который, по мнению Раскольникова, поднимал его на недостижимую идеологическую высоту, становился для него надежной крепостью и обеспечивал внутреннюю неприкосновенность. Особенно важно здесь соотношение материализма как результата эмпиризма и идеализма как символа неповторимости и агностицизма по отношению к человеческой душе. Но это тема для отдельного исследования.

Что касается нашей, “технической”, темы, то отметим последовательное проведение Порфирием Петровичем политики “анти-эстетики”. Кроме “не-иконного” начала в его облике отметим и “наполеоновское” начало: маленький рост, излишнюю энергичность, короткие, толстенькие ножки. Если добавить сюда его реплику *“Ну, полноте, кто ж у нас на Руси себя Наполеоном теперь не считает?”* (VI,204), обращенную к не признающему себя ни Наполеоном, ни Магометом Раскольникову, можно утверждать, что “анти-эстетический” (“наполеоновский”, “не-иконный”) мотив в связи с Порфирием как пародией на Наполеона весьма устойчив. Тем более, что его риторический вопрос есть откровенный прозаический перифраз авторского признания из “Евгения Онегина”<sup>24</sup>, в котором тема индивидуализма и жертвенной христианской любви также принципиальна. “Анти-эстетика”, о которой немало думает Раскольников, сводит (по нескольким причинам, включая

постоянное присутствие неподалеку Порфирия как следователя – конкретного юридического чина) его “пробу” к заурядной уголовщине: мысль о спасении человечества хороша, пока она мысль в перманентно “воспаленном” сознании Раскольникова, – но, когда топор уже опущен на человеческие головы, Наполеон превращается в рядового убийцу, и никакие высокие идеи уже не оправдают содеянного. Правда, Достоевскому явно мешало ощущение собственной неприязни к таким людям, как Алена Ивановна, и, чтобы у читателя (да и у него самого) не оставалось сомнений в преступности действий Раскольникова, он заставляет его убить и Лизавету, которую жалко уже безоговорочно. Вся эта линия Наполеона–уголовщины идет в романе под непрерывное хихиканье и ерничество Порфирия – индикаторы истинной цены преступления Раскольникова.

## С В И Д Р И Г А Й Л О В

Свидригайлов, вне всякого сомнения, на пару со своим двойником Раскольниковым составляет истинный писательский интерес в “Преступлении и наказании”, оттесняя на второй план идеализированную пару Соня–Дуня.

Композиционно Достоевский разводит героев по краям романа. В первой части Свидригайлова еще нет физически – он присутствует заочно, в письме матери. Но и заочно он прочно закрепляется в сознании Раскольникова, возбуждает в нем одновременно ненависть и жгучий интерес: как уже отмечалось, не видя Свидригайлова ни разу в жизни, а только прочитав о

## ИКОНОПИСЬ ФЕДОРА ДОСТОЕВСКОГО (Э.Ю.ВЛАСОВ)

его коварстве и каверзах в письме из дома, Раскольников обзывает Свидригайловым жирного франта, крадущегося по бульвару за пьяной девушкой.

И если в первой части доминирует Раскольников, то шестая (зеркально противоположная) отдана Свидригайлову, его исканиям и “отъезду в Америку”. Даже исчезнув физически, он продолжает влиять на поведение Раскольникова: известие о самоубийстве Свидригайлова, полученное им в участке, вместе с “диким” взглядом Сони стимулирует его окончательное признание (VI,408–410).

Портретно двойники противопоставляются не столько антитетично как “икона” и “не-икона”, а по степени своей естественности, близости к подлинно человеческой природе. Первый портрет Свидригайлова обставлен так же, как и первый портрет Раскольникова – без называния имени персонажа: *“Это был человек лет пятидесяти, росту повыше среднего, дородный, с широкими и крутыми плечами, что придавало ему несколько сутуловатый вид. Был он очень щегольски и комфортно одет и смотрел осанистым баринном. В руках его была красивая трость, которою он постукивал, с каждым шагом, по тротуару, а руки были в свежих перчатках. Широкое, скулистое лицо его было довольно приятно, и цвет лица был свежий, не петербургский. Волосы его, очень еще густые, были совсем белокурые и чуть-чуть разве с проседью, а широкая, густая борода, спускавшаяся лопатой, была еще светлее головных волос. Глаза его были голубые и смотрели холодно, пристально и вдумчиво; губы алые. Вообще это был отлично сохранившийся человек и казавшийся гораздо моложе своих лет.”*(VI,188)

Второй обстоятельный портрет Свидригайлова помещается Достоевским в начале разговора с Раскольниковым, за которым последует драматический поединок его (Свидригайлова) с Дуней и развязка “затяжного прыжка” – встреча с желанной Америкой: *“Плутовская улыбка показалась на лице Свидригайлова и все более расширялась. <...> Наконец Свидригайлов громко расхохотался. <...> Это было какое-то странное лицо, похожее как бы на маску: белое, румяное, с румяными, алыми губами, с светло-белокурою бородой и с довольно еще густыми белокурыми волосами. Глаза были как-то слишком голубые, а взгляд их как-то слишком тяжел и неподвижен. Что-то было ужасно неприятное в этом красивом и чрезвычайно моложавом, судя по летам, лице. Одежда Свидригайлова была щегольская, летняя, легкая, в особенности щеголял он бельем. На пальце был огромный перстень с дорогим камнем.”* (VI, 355,357–358)

В первом портрете, кроме, пожалуй, алых губ, нет еще “мотива маски”. К элементам “иконы” отнесем довольно высокий рост, выразительный взгляд, заметную моложавость, т.е. несоответствие внешности и возраста в пользу внешности. “Не-иконные” элементы тоже достаточно сильны: сутуловатый вид, богатая одежда, трость, к которым во втором портрете добавятся щегольское белье и перстень. Но если первый портрет фабульно сопряжен с Соней (Свидригайлов идет за ней следом) и дается через ее зрение, то второй преломляется в зрении Раскольникова, который, чувствуя себя в двойнике Свидригайлове, выделяет в его внешности главный принцип – принцип лица-маски, несоответствие внутреннего и внешнего миров: какое-то странное лицо, похожее как бы на маску,

слишком голубые глаза, слишком тяжелый и неподвижный взгляд, что-то ужасно неприятное в красивом и моложавом лице.

Театральность внешних проявлений Свидригайлова подтверждается и разбросанными по тексту отдельными авторскими и “свидригайловскими” ремарками. Остановимся на них в пределах шестой, решающей для Свидригайлова части: (Свидригайлов:) *“Я <...> постарался прикинуться пораженным, смущенным, ну, одним словом, сыграл роль недурно.”* (VI,366) (Достоевский:) *“Свидригайлов в нетерпении ударил кулаком по столу. Он раскраснелся.”*(VI,367); *“<...> пренаивно испугался вдруг Свидригайлов”*(VI,368); *“<...> захохотал Свидригайлов”* (VI,370); *“Он был чем-то озабочен, чем-то чрезвычайно важным, и хмурился. <...> С Раскольниковым в последние минуты он как-то вдруг изменился и с каждой минутой становился грубее и насмешливее”* (VI, 371); *“Наконец лицо Свидригайлова изменилось. <...> он принял вдруг самый веселый и дружеский вид”* (VI, 372); *“Лицо Свидригайлова искривилось в снисходительную улыбку; но ему было уже не до улыбки”* (VI, 375); *“... вероятно, в глазах его уже блистал тот же самый пламень, который так испугал когда-то Дунечку”*(VI, 376); *“... начал он с сверкающими глазами, почти шепотом, сбиваясь и даже не выговаривая иных слов от волнения”*(VI, 380); *“Свидригайлов встал и опомнился. Злобная и насмешливая улыбка медленно выдавливалась на дрожавших еще губах его”* (там же); *“Он <...> смотрел на нее (Дунечку – Э.В.) с дикою решимостью, воспаленно-страстным, тяжелым взглядом”*(VI, 382); *“Он было хотел что-то сказать, но только губы его кривились, а выговорить он не мог”* (там же); *“Невыразимым*

*взглядом глядел он на нее*” (там же); *“Странная улыбка искривила его лицо, жалкая, печальная, слабая улыбка, улыбка отчаяния”* (VI, 383).

Так в пределах семнадцати страниц печатного текста постоянно меняется облик Свидригайлова-лицедея, пока, наконец, на его лице не фиксируется Достоевским *“улыбка отчаяния”* – последний штрих в портрете; вплоть до сцены самоубийства у пожарной каланчи в присутствии *“Ахиллеса”* Достоевский больше ни разу не обратит внимания на его внешность.

Лицедейство Свидригайлова как двойника Раскольникова, его лицо-маска коррелирует с трагедией Раскольникова, который сам чувствует несоответствие высокой теории романтического индивидуализма и низкопробного, заурядного убийства, но в то же время особенного раскаяния от этого убийства не испытывает.

## РАСКОЛЬНИКОВ

В первом же портрете Раскольникова Достоевский акцентирует внимание на контрасте красоты героя и его одежды. При этом в его гардеробе писатель выделяет немецкую *“циммермановскую”* шляпу, которая вносила явную дисгармонию в его лохмотья, да еще зачисляла Раскольникова в стан иноземцев: *“Чувство глубочайшего омерзения мелькнуло на миг в тонких чертах молодого человека. Кстати, он был замечательно хорош собою, с прекрасными темными глазами,*

*темно-рус, ростом выше среднего, тонок и строен. <...> Он был до того худо одет, что иной, даже и привычный человек, посовестился бы днем выходить в таких лохмотьях на улицу. <...> А между тем, когда один пьяный, которого неизвестно почему и куда провозили в это время по улице в огромной телеге, запряженной огромной ломовой лошастью, крикнул его вдруг, проезжая: “Эй ты, немецкий шляпник!” – и заорал во все горло, указывая на него рукой, – молодой человек вдруг остановился и судорожно схватился за свою шляпу. Шляпа эта была высокая, круглая, циммермановская, но вся уже изношенная, совсем рыжая, вся в дырах и пятнах, без полей и самым безобразнейшим углом заломившаяся на сторону” (VI, 6 – 7).*

Система координат, в которой существует Раскольников, отлична от обыденной. Его, например, пугает вид этой несчастной шляпы, но не потому что ее жалкий вид есть вызов обществу потребления, а потому что это примета, по которой его, собирающегося на преступление, могут запомнить свидетели. Немецкое же (по мастеру) происхождение шляпы рождает невольное ощущение неправославной сущности дела, замышленного Раскольниковым, и предвосхищает “мотив Шиллера”, который в дальнейшем будет весьма существенен.

Следует отметить, что эта циммермановская шляпа потом “вернется” в поле зрения (вернее, слуха) Раскольникова – ее появление в конце шестой части говорит о неслучайности этой детали в сюжете, а также усиливает мотив навязчивости и неизбежности, для полифонии “Преступления и наказания” очень существенный. Когда Раскольников уже созрел для признания и

появляется в участке, Порох жизнерадостно ведает ему: *“Был бы благороден, а прочее все можно приобрести талантами, знанием, рассудком, гением! Шляпа – ну что, например, значит шляпа? Шляпа есть блин, я ее у Циммермана куплю; но что под шляпой сохраняется и шляпой прикрывается, того уж я не куплю-с! . . .”* (VI, 407). Таким образом, эта злосчастная работа петербургско-немецкого шляпника становится одним из элементов “зеркального” сюжета романа о двойниках.

В первом портрете Раскольникова можно без труда обнаружить и элементы “иконы”: молодость, высокий рост, прекрасные глаза. Контраст же с нищенским одеянием порождает симпатию или, скорее, сочувствие герою, которую испытывает и сам Достоевский. “Иконическое” начало портрета Раскольникова подчеркивается и сюжетно: следующий за ним – портрет Алены Ивановны (VI, 8).

Отметим другие детали, связанные с его обликом. Во второй части, в сцене в участке, в портрете появляется бледность, которая будет в дальнейшем весьма регулярна: *“Раскольников отвечал резко, отрывисто, весь бледный как платок и не опуская черных воспаленных глаз своих перед взглядом Ильи Петровича”* (VI, 83).

Бледность и воспаленность – эти неестественные, ненормальные состояния внешности для Достоевского являются индикатором неординарности, необычности, а, следовательно, индивидуальности, проблема которой тесно связана с ключевой идеологией романа – наполеонизмом. В той же второй части эти элементы портрета присутствуют снова: *“< . . . > какая-то дикая энергия заблестала вдруг в его воспаленных глазах и в его*



*исхудалом бледно-желтом лице*”(VI, 120).

Как и Свидригайлов и связанный с ним мотивом лицедейства Порфирий Петрович, Раскольников тоже подвержен резким изменениям облика: *“Неподвижное и серьезное лицо Раскольникова преобразилось в одно мгновение, и вдруг он залился опять тем же нервным хохотом, как давеча, как будто сам совершенно не в силах был сдержать себя”* (VI, 128).

Раскольников получает неизъяснимое наслаждение, идя по краю пропасти. Он вполне сознательно играет с огнем – в этом особенность его натуры: *“Он вышел, весь дрожа от какого-то нестерпимого наслаждения, – впрочем мрачный, ужасно усталый. Лицо его было искривлено, как бы после какого-то припадка. Утомление его быстро увеличивалось. Силы его возбуждались и приходили теперь вдруг, с первым толчком, с первым раздражающим ощущением, и так же быстро ослабевали, по мере того как ослабевало ощущение”*(VI, 129).

Имитация припадка в опасной игре с Заметовым говорит о том, насколько “сознателен” Раскольников в своем поведении. Удивительное сочетание в нем актера и неврастеника, убийцы и мессии, наверное, можно объяснить личностью самого Достоевского – человека неуравновешенного и больного эпилепсией.

После приступа болезни Раскольникова навещает Разумихин с Пульхерией Александровной и Дуней: *“Раскольников сидел в углу напротив, совсем одетый и даже тщательно вымытый и причесанный, чего уже давно с ним не случалось. <...> Раскольников был почти здоров, особенно в сравнении со вчерашним, только очень бледен, рассеян и угрюм. Снаружи он*

*походил как бы на раненого человека или вытерпывающего какую-нибудь сильную физическую боль: брови его были сдвинуты, губы сжаты, взгляд воспаленный. <...> и это бледное и угрюмое лицо озарилось на мгновение как бы светом, когда вошли мать и сестра, но это прибавило только к выражению его, вместо прежней тоскливой рассеянности, как бы более сосредоточенной муки. Свет померк скоро, но мука осталась <...>” (VI, 170 – 171).*

Сочетание подлинного недуга и актерских трюков во внешности Раскольникова соотносится с его теорией: она тоже диалектична – с одной стороны, в ней очевидна боль за страдающее человечество, с другой – она только благородно выглядящая ширма для преступной вседозволенности. И меркнувший свет при неугасающей муке становится метафорой преходящей сущности внешней оболочки всякого предмета и неколебимости внутренней сущности, что потом не позволит в финале Раскольникову раскаяться в содеянном. Раскаяние принесло бы ему облегчение, избавление от вселенской тоски, но, как заметил однажды Разумихин (не без помощи автора), *“Страдание и боль всегда обязательны для широкого сознания и глубокого сердца. Истинно великие люди <...> должны ощущать на свете великую грусть”* (VI, 203). И здесь невольно возникают ассоциации со вселенской скорбью и светлой грустью иконических ликов.

Взгляд у Достоевского – мощное оружие. Так же, как и “взгляд” православной иконы, он является индикатором внутренней силы. У “иконы” всегда есть взгляд, потому что есть глаза – большие и глубокие.

## ИКОНОПИСЬ ФЕДОРА ДОСТОЕВСКОГО (Э.Ю.ВЛАСОВ)

Достоевский фиксирует взгляды персонажей постоянно. Вот, например, – из сцены Раскольникова с Соней в четвертой части: *“Наконец подошел к ней; глаза его сверкали. Он взял ее обеими руками за плечи и прямо посмотрел в плачущее лицо. Взгляд его был сухой, воспаленный, острый, губы его сильно вздрагивали...”* (VI, 246). В другом разговоре с Соней, также эмоционально перегруженном, (из пятой части) портрет Раскольникова настойчиво повторяется: *“Глаза его горели лихорадочным огнем. Он почти начинал бредить; беспокойная улыбка бродила на его губах. Сквозь возбужденное состояние духа уже проглядывало страшное бессилие.”*(VI, 320). Такая портретная “настойчивость” Достоевского объясняется постоянной “воспаленностью” сознания Раскольникова – “воспалена” его теория: что это? – бред или явь? – Раскольников не может найти ответа.

В эпилоге портрета Раскольникова уже нет. Сведения о его внешности скудны: бритая голова, “лоскутное платье”, бледность, худоба да неподвижный, каменный взгляд, обращенный к одному из каторжников, который напал на него с обвинениями в безбожии, – вот и все, что отмечает Достоевский в финале. Раскольников перемещен сюжетно уже в иную плоскость, иную систему координат – это начало новой жизни, где внешнее уже не имеет никакого значения. Несомненно, такое небрежение внешними своими проявлениями (жесты, одежда и т.п.) в условиях каторги было хорошо знакомо писателю. Каторга для него – своего рода чистилище, где опадают наружные маски и где зверь проявляет свою внутреннюю звериную сущность, а человек – человеческую.

Здесь уже нет противоборства “иконного” и “не-иконного” начал, здесь нет диалектики свободы – тут уже нет поиска себя на границах двух начал. Поэтому Раскольников спокоен, уже нет у него той идеологической “воспаленности”, которая терзала его в ненавистном Петербурге. Только грезы во время болезни о всемирной моровой язве звучат отголоском его недавних душевных терзаний.

С точки зрения диалектики “иконного” и “не-иконного” начала, имеет смысл в связи с Раскольниковым говорить о противоборстве Христа и Антихриста в его сознании. Конечно, здесь имеется в виду не иконический сюжет борьбы Добра и Зла (например, Георгия и Змия), но более глобальная проблематика религиозно-атрибутивного искусства. Раскольников у Достоевского глубоко реалистичен именно своим колоссальным внутренним напряжением, связанным с выбором пути. В нем одновременно сосуществуют и Христос, и Антихрист как общее желание православного мира и индивидуальная страсть к борьбе со вселенским злом.

Последнее чувство и в жизни, и в романе неизменно оказывается сильнее: в конечном итоге, каждому христианину приходится рассчитывать только на свои собственные силы в неравной борьбе. И рано или поздно он приходит к необходимости выбора между сохранением своего неприятия библейского непротivления в себе самом, не вынося его на всеобщее обозрение, и конкретным внешним действием, в котором он может реализовать свои индивидуальные потенции и которое выделит его из нивелированной гармонии христианского братства. Но т.к. братство это чаще походит

на стадо, то Раскольников выбирает второй путь.

Но всякая индивидуальность по законам диалектики должна иметь оппозицию в виде объективного начала: так икона для молящегося постоянно напоминает о его существовании и даже имитирует облик этого объективного начала. Для Раскольникова в романе таким оппонентом становится Соня.

## С О Н Я

Систему координат для Сониного существования задает ее отец в исповеди Раскольникову в первой части: *“Тридцать копеек вынесла, своими руками, последние, все, что было, сам видел. . . Ничего не сказала, только молча на меня посмотрела. . . Так не на земле, а там. . . о людях тоскуют, плачут, а не укоряют, не укоряют! А это больней-с, больней-с, когда не укоряют! . . .”*(VI, 20).

Так, еще до своего появления в романе Соня находит себе место на небесах – пьяный папаша отводит своей несчастной дочери роль всевышнего судьи – и этот, пока заочный, а потом вполне реальный Сонин взгляд будет до самого конца преследовать Раскольникова.

Соня – из разряда тех персонажей, которые у привередливых читателей вызывают раздражение своей идеальностью, или нереальностью, и вместе с тем, преподносятся многочисленными критиками как наиболее яркие героини русской классики, например, пушкинской Татьяны Лариной. И Достоевский при откровенно идеальном внутреннем

наполнении наделяет ее “иконной” внешностью: *“Она была тоже в лохмотьях; наряд ее был грошовый, но разукрашенный по-уличному, под вкус и правила, сложившиеся в своем особом мире, с ярко и позорно выдающеюся целью. Соня остановилась в сенях у самого порога, но не переходила за порог и глядела как потерянная, не сознавая, казалось, ничего, забыв и о своем перекупленном из четвертых рук, шелковом, неприличном здесь, цветном платье с длинейшим и смешным хвостом, и необъятном кринолине, загородившем всю дверь, и светлых ботинках, и об омбрельке, ненужной ночью, но которую она взяла с собой, и о смешной круглой шляпке с ярким огненного цвета пером. Из-под этой надетой мальчишески набекрень шляпки выглядывало худое, бледное и испуганное личико с раскрытым ртом и с неподвижными от ужаса глазами. Соня была малого роста, лет восемнадцати, худенькая, но довольно хорошенькая блондинка, с замечательными голубыми глазами”* (VI, 143). Из “неиконных” элементов здесь только малый рост, который вполне логичен в связи с женским персонажем. В остальном – это классический “иконный” портрет. Даже дурная одежда здесь относится к “иконным” деталям, т.к. хорошо и дорого одеваются у Достоевского только “не-иконы”: например, Лужин, Свидригайлов, Зосимов.

Во второй раз Раскольников не сразу узнает ее, т.к. *“в памяти его отразился образ совсем другого лица”* (VI, 181) – т.е. первое впечатление о Соне как об уличной женщине оказалось достаточно сильным.

Контраст между внутренней красотой Сони и ее позорной

профессией усиливается Достоевским постоянным акцентированием ее детской внешности: *“Теперь это была скромно и даже бедно одетая девушка, очень еще молоденькая, почти похожая на девочку, с скромною и приличною манерой, с ясным, но как будто запуганным лицом. <...> она <...> совсем потерялась, оробела, как маленький ребенок, и даже сделала было движение уйти назад”* (VI, 181). *“Это было худенькое, совсем худенькое и бледное личико, довольно неправильное, какое-то востренькое, с востреньким маленьким носом и подбородком. Ее даже нельзя было назвать и хорошенькою, но зато голубые глаза были такие ясные, и, когда оживлялись они, выражение лицо ее становилось такое доброе и простодушное, что невольно привлекало к ней. В лице ее, да и во всей ее фигуре, была сверх того одна особенная характерная черта: несмотря на свои восемнадцать лет, она казалась еще почти девочкой, гораздо моложе своих лет, совсем почти ребенком, и это иногда даже смешно проявлялось в некоторых ее движениях”*(VI, 183).

Детское начало при взрослой профессии объединяет Соню с детскими персонажами романа, терпящими лишения и становящимися не по возрасту взрослыми. Простодушие и непосредственность – с Лизаветой (добавим сюда и обмен крестиками). Эта связь с детьми и Лизаветой приводит к мотиву юродивости: *“С новым, странным, почти болезненным, чувством всматривался он (Раскольников – Э.В.) в это бледное, худое и неправильное угловатое личико, в эти кроткие голубые глаза, могущие сверкать таким огнем, таким суровым энергическим чувством, в это маленькое тело, еще дрожавшее от негодования*

*и гнева, и все это казалось ему более и более странным, почти невозможным. “Юродивая! юродивая!” – твердил он про себя. / На комодѣ лежала какая-то книга. Он каждый раз, проходя взад и вперед, замечал ее; теперь же взял и посмотрел. Это был Новый завет в русском переводе. Книга была старая, подержанная, в кожаном переплете. / – Это откуда? – крикнул он ей через комнату. Она стояла все на том же месте, в трех шагах от стола. / – Мне принесли, – ответила она, будто нехотя и не взглядывая на него. / – Кто принес? / – Лизавѣта принесла, я просила” (VI, 248 – 249)*

Юродивость как максимально возможная на земле приближенность к Богу – мотив чисто “иконный”: юродивые также отличны от нормальных людей внутренне, как внешне иконное изображение человека – от его реальной конституции.

Юродивы в романе и Соня, и Лизавѣта, и именно с ними связывает Достоевский евангельскую линию: следом за процитированным диалогом Раскольников просит Соню отыскать ему в лизавѣтиной (!) Библии про воскресение Лазаря, а затем, признавшись в том, что не ходит в церковь, узнает от Сони, что и она службы посещает не часто: во-первых, потому что осознает греховность своего занятия и не хочет лишний раз осквернять своим посещением святое место (это чисто фабульное объяснение), и, во-вторых, потому что не считает регулярное посещение служб знаком подлинной веры, – и это уже позиция Достоевского не автора “Преступления и наказания”, но просто христианина.

Двойнические связи Сони и Лизавѣты Достоевским отмечаются постоянно. Концентрируются они в известной сцене



с Раскольниковым в конце пятой части: “ -Да вы... меня... что же вы меня так... пугаете? - проговорила она (Соня - Э.В.), улыбаясь как ребенок.<...>/ И как только он (Раскольников - Э.В.) сказал это, опять одно прежнее, знакомое ощущение оледенило вдруг его душу: он смотрел на нее и вдруг, в ее лице, как бы увидел лицо Лизаветы, когда он приближался к ней тогда с топором, а она отходила от него к стене, выставив вперед руку, с совершенно детским испугом в лице, точь-в-точь как маленькие дети, когда они вдруг начинают чего-нибудь пугаться, смотрят неподвижно и беспокойно на пугающий их предмет, отстраняются назад и, протягивая вперед ручонку, готовятся заплакать. Почти то же самое случилось теперь и с Соней: так же бессильно, с тем же испугом смотрела она на него несколько времени и вдруг, выставив вперед левую руку, слегка, чуть-чуть, уперлась ему пальцами в грудь и медленно стала подниматься с кровати, все более и более от него отстраняясь, и все неподвижнее становился ее взгляд на него. Ужас ее вдруг сообщился и ему: точно такой же испуг показался и в его лице, точно так же и он стал смотреть на нее, и почти даже с тою же детской улыбкой.”

(VI,315) Соня здесь “объединяется” с Лизаветой в сознании Раскольникова: для него удар топором становится равносильным признанию в этом ударе, т.е. физическое действие становится адекватным ментальному - поэтому на время “астрального” диалога с Соней Раскольников перемещается из диалектичного карнавального мира в однозначный, идеальный мир. И чувство ненависти, которое он испытывает по отношению к Соне в начале сцены, меняется на детскую улыбку, т.е. Раскольников

перемещается из своего (“иконно--не-иконного”, переменного, непостоянного) космоса в идеальный миропорядок Сони. Можно также заметить, что именно ребенок (в Сонином обличи) угадывает в Раскольникове убийцу – так, “икона” своим детским взглядом безошибочно узнает преступника.

Мир Сони стеной стоит на пути у “мессии” Раскольникова. Ее лицо еще дважды в романе подвигает его на принципиальные шаги. Сначала ее взгляд возвращает Раскольникова, выбежавшего было из участка, к Пороху для итогового признания: *“Он сошел вниз и вышел во двор. Тут на дворе, недалеко от выхода, стояла бледная, вся помертвевшая Соня и дико, дико на него посмотрела. Он остановился перед нею. Что-то больное и измученное выразилось в лице ее, что-то отчаянное. Она всплеснула руками. Безобразная, потерянная улыбка выдавилась на его устах. Он постоял, усмехнулся и поворотил наверх, опять в контору.”* (VI, 409) А потом в эпилоге она опять “стоит у выхода”: *“Вдруг подле него очутилась Соня. Она подошла едва слышно и села с ним рядом. Было еще очень рано, утренний холодок еще не смягчился. На ней был ее бедный, старый бурнус и зеленый платок. Лицо ее еще носило признаки болезни, похудело, побледнело, осунулось. Она приветливо и радостно улыбнулась ему, но, по обыкновению, робко протянула ему свою руку. <...> В глазах ее засветилось бесконечное счастье; она поняла, и для нее уже не было сомнения, что он любит, бесконечно любит ее и что настала же наконец эта минута... / Они хотели было говорить, но не могли. Слезы стояли в их глазах. Они оба были бледны и худы; но в этих больных и бледных лицах уже сияла заря*

*обновленного будущего, полного воскресения в новую жизнь. <...> / Он думал об ней. Он вспомнил, как он постоянно мучил и терзал ее сердце; вспомнил ее бедное, худенькое личико, но его почти и не мучили теперь эти воспоминания: он знал, какую бесконечную любовь искупит он теперь все ее страдания.”(VI,421,422)* Это самый конец романа. Сонино лицо остается в сознании Раскольникова символом страдания во имя ближнего. “Иконность” Сониного облика канонизирует ее, утверждает в иной, отличной от “петербургской” системы ценностей, в которую приводит своего многострадального героя Достоевский. Фоновый пейзаж финальной сцены в остроге здесь тоже нарочито идеален и выполняет роль театрального задника для христианского лика сверхположительного персонажа: “С высокого берега открывалась широкая окрестность. С дальнего другого берега чуть слышно доносилась песня. Там, в облитой солнцем необозримой степи, чуть приметными точками чернелись кочевые юрты. Там была свобода и жили другие люди, совсем не похожие на здешних, так как бы самое время остановилось, точно не прошли еще века Авраама и стад его.”(VI,421)

Светлый, мажорный, излучающий согласие и покой финал романа резко контрастирует с “эпилептическим” содержанием предшествующих ему шести частей, как противопоставлена была в ментальном мироздании Достоевского “не-иконной” эмпирике вера в осуществление “иконного” мира если не на земле, то в душах читателей. Однако “Преступлению и наказанию”, как, впрочем, и почти всем творениям писателя, не свойственна дидактика, которой переполнены сходные по идеологии страницы “Выбранных мест из переписки с друзьями” Гоголя. И

отсутствие поучительности в тональности романа меняет регистр его звучания: Достоевский не призывает открыто (как это делал Гоголь) покинуть “не-иконный” мир и вступить во владения прекрасных ликов “с открытым челом” – он просто фиксирует сосуществование этих двух миропорядков в человеческом обществе и в себе, в частности. И одно из главных средств этой фиксации – его поэтика.

Поэтика Достоевского, его художественная техника ведома, прежде всего, собственным воображением и собственным отношением к тем жестким рамкам действительности, в которые они вписаны. Фантазия писателя формирует его неповторимое видение объективной реальности, формирует оригинальный, автономный космос художника, и каждое его творение есть приглашение в этот космос. Надо только пытаться постичь законы “вранья” художника – и тогда космическое пространство его воображения раскроет перед читателем свои прозрачные двери, сразу за которыми пьяный от вина и от внезапной обрушившейся на него любви Разумихин, то падая от избытка положительных эмоций на колени, то, опомнившись, вскакивая, громогласно декларирует: *“Я люблю, когда врут! Вранье есть единственная человеческая привилегия перед всеми организмами. Соврешь – до правды дойдешь! потому я и человек, что вру. <...> да доврется же наконец и до правды, потому что на благородной дороге стоим”* (VI, 155,156) И этот разумихинский парадокс был и остается квинтэссенцией подлинного творчества.

## ПРИМЕЧАНИЯ

1. См., например: А.Г.Достоевская. Воспоминания. М.,1981, стр.159,357; А.Г.Достоевская. Дневник, 1867г. М.,1923, стр.15.
2. Здесь и далее сочинения Ф.М.Достоевского цитируются по изданию: Ф.М.Достоевский. Полное собрание сочинений в 30-ти томах. Л., 1972-1990. При этом в скобках римская цифра указывает номер тома, арабская - страницу.
3. Наиболее характерен в этом отношении роман Михаила Булгакова "Мастер и Маргарита", где события большей частью разворачиваются во вполне конкретно, документально описанных Ершалаиме (т.е. Иерусалиме) и Москве, что, впрочем, только усилило достоверность булгаковского мифа и облегчило его восприятие неискушенным читателем.
4. Ю.М.Лотман. Лекции по структуральной поэтике. Цит. по изданию: Ju.M.Lotman. Lektsii po struktural'noi poetike. USA, Brown University, 1968. Стр.20,21.
5. В.В.Бычков. Византийская эстетика. М.,1977, стр.155.
6. Н.Ф.Федоров. Философия общего дела. Цит. по изданию: Н.Ф.Федоров. Сочинения. М.,1982. Стр.233.
7. Н.Ф.Федоров. Цит. соч., стр.243. Об идейной близости Достоевского учению Николая Федорова и искреннем желании писателя познакомиться с работами философа см. подробнее работу: С.Г.Семенова. Н.Ф.Федоров и его философское наследие. В издании, упомянутом в прим.6, стр.12-13.
8. Подробную библиографию по поэтике русской иконы см. в кн.: Boris Uspensky. The Semiotics of the Russian Icon.

- Lisse, 1976. Стр.83–91. Непосредственно по тематике нашей статьи отметим следующую работу: Patricia Flanagan Behrendt. The Russian Iconic Representation of the Christian Madonna: A Feminine Archetype in “Notes from Underground”. В кн.: Dostoevski and the Human Condition After a Century. Greenwood Press, 1986.
9. Ф.Буслаев. Общие понятия о русской иконописи. Цит. по изд.: Ф.Буслаев. О литературе. Исследования. Статьи. М.,1990, стр.381.
  10. См. об этом, например, статью Е.И.Кийко “Восприятие Достоевским неэвклидовой геометрии” (в сб.: Достоевский. Материалы и исследования. Вып.6, Л.,1985, стр.120 –128)
  11. А.Камю. Миф о Сизифе. В кн.: А.Камю. Бунтующий человек. М.,1990, стр.77.
  12. М.Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского. Изд.4-ое, М., 1979, стр.278.
  13. См., например: С.В.Белов. Роман Ф.М.Достоевского “Преступление и наказание”. Комментарий. М.,1985. В этом же издании помещена обстоятельная библиография работ о романе, в том числе и о его географических и бытовых реалиях.
  14. Борис Успенский. Семиотика русской иконы. Цит. по изд., упомянутому в прим.8., стр.67. Обратный перевод с английского мой – Э.В.
  15. М.Бахтин. Цит.соч., стр.140–179.
  16. См. обстоятельное исследование–каталог образов “взрослых” детей и взрослых, наделенных детскими чертами облика и сознания: W.W.Rowe. Dostoevsky. Child and Man in

- His Works. New York, New York University Press, 1968.
17. Н.Бердяев. Миросозерцание Достоевского. Париж, YMCA—Press, 1968, стр.36.
  18. См., например, в Новом Завете: от Матфея, 4:13; от Луки, 4:31, 7:1; от Иоанна, 2:12.
  19. Тема (или мотив) тоски чрезвычайно важна (и, к сожалению, пока мало изучена) для понимания не только “Преступления и наказания”, но и другой русской классики, например “Евгения Онегина”, “Героя нашего времени”, “Выбранных мест из переписки с друзьями” и др. Неслучайно, что “Преступление и наказание” по воле автора содержит упоминания о Пушкине, Лермонтове, Гоголе и реминисценции из их произведений.
  20. Внезапное изменение по ходу действия романа имени Лидочки на Леню можно объяснить простой авторской небрежностью – из-за сжатых сроков представления рукописи романа в редакцию “Русского вестника” Достоевский не имел достаточного количества времени для детальной его корректуры. Вряд ли уместно предположение о том, что Достоевский считал имя Леня уменьшительным от Лидии.
  21. Роман И.А.Гончарова датируется в истории русской литературы 1859 годом, “Преступление и наказание” – 1866.
  22. Ср., в “Братьях Карамазовых”: *“Дмитрий Федорович, двадцативосьмилетний молодой человек, среднего роста и приятного лица, казался <...> гораздо старше своих лет”* (XIV, 63).

23. Можно сравнить его с браками у Толстого: например, Наташи Ростовской и Пьера Безухова или, скорее, Китти и Левина.
24. А.С.Пушкин. "Евгений Онегин", гл.2, строфа XIV.