

Глава 4

«СТУЧИТ МАЯТНИК БЕСЧУВСТВЕННО, ПРОТИВНО»: ВРЕМЯ В «КРОТКОЙ»

1. «КРОТКАЯ» И ВРЕМЯ

В данной статье предпринимается попытка охарактеризовать героя рассказа Достоевского «Кроткая»⁷⁰ с точки зрения его сознания времени и отношения к нему. В данном случае внимание на сознание времени у героя — это не только один из конвенциональных способов характеристики литературного героя и его мира, но и прямой подход к главной тематике этой повести, поскольку, как нам кажется, время является одним из центральных предметов заботы героя-мечтателя и рассказчика, и, следственно, динамика отношения героя к времени служит ярким показателем развертывания и тематической, и повествовательной стратегий рассказа. Короче, время — это тема, обнаженная до уровня формы в этой истории о подпольном мечтателе, чью главную проблему мы условно называем диссонансом с настоящим временем. Таким образом, наша тематика не только касается чистых представлений времени (прошлого, настоящего, будущего, миг, вечность и т. д.), а потенциально включает в себя широкий спектр содержания, в том числе отношения героя к себе, другим и божественному, к словам и молчанию, его вопросы о возможности взаимопонимания, эмпатии, извинения, разрешения и т. д.

«Кроткая» содержит в себе несколько тем, которые литература времен Достоевского в основном унаследовала от романтической литературы предыдущего поколения и развила по-своему. Это, например, тема изолированной от общества личности; тема уязвленного самолюбия (стыда) и реабилитации (восстановления чести); тема взаимоотношений взрослого мужчины, разочаровавшегося в жизни, и молодой наивной женщины; тема самоубийства, включая социальное самопогребение; тема возможности признания и взаимопонимания с другим человеком...

Подобное богатство тем придает этому короткому рассказу впечатление насыщенности как бы сжатого романа.

⁷⁰ Хотя по объему и сложности сюжета «Кроткую» можно назвать повестью, Достоевский назвал ее «(фантастическим) рассказом», и мы будем следовать автору.

Если пересказывать события рассказа в хронологическом порядке, то их можно было бы изложить следующим образом.

Герой — человек из потомственной дворянской семьи, по его собственному признанию, с детства отличался неуживчивым характером. Он стал офицером славного полка, но был вынужден выйти в отставку из-за «случайного» события: присутствуя при клевете на капитана своего полка, он не предпринял должных ответных действий, а позже отказался драться на дуэли, за что был обвинён коллегами в трусости. После нескольких лет разочарований и бедствий он затевает план «мести»: открыть ломбардный бизнес на наследство кумы, сколотить состояние, отвернуться от мира и начать новую, независимую жизнь.

Перед героем появляется несчастная девушка (с этой сцены начинается рассказ). Она — сирота, приживалка у своей тети и посещала ломбард, чтобы собрать деньги на объявление о найме репетитора, который помог бы ей стать самостоятельной. Герой захотел освободить ее из затруднительного положения и сделал своей женой — спутницей в своих дальнейших планах. Но вскоре она начала бунтовать против его бесчеловечной «системы» управления жизнью. Она пытается выведать тайны прошлого своего мужа и раскрыть личность «труса» (именно в этот момент происходит ряд драматических сцен: ее тайная встреча с бывшим коллегой мужа, подслушивание мужа и ночное противостояние мужа и жены с пистолетом между ними). Это приводит к серьезному разрыву между супругами, а жена заболевает.

Спустя зиму «ожидания», наблюдая тихую, истощенную, замкнутую жену, герой ощущает в себе некоторое изменение. Он вдруг предлагает жене помириться и начать новую жизнь, решает закрывать ломбард по своей воле и собирается уехать за границу, чтобы подготовиться к новой жизни. Но пока он готовится к поездке, его жена выбрасывается из окна с иконой на руках (всего за пять минут до возвращения мужа домой). Той ночью, перед телом жены, муж «говорит сам с собой, рассказывает дело, уясняет себе его...».

За исключением предисловия автора, «Кроткая» целиком состоит из размышления-монолога героя у тела его жены, подслушанного и записанного теневым «стенографистом». Но, несмотря на такую простую повествовательную структуру, этот рассказ сложен с точки зрения времени, которое переживает герой. Прежде всего, здесь происходит переплетение двух разных времен — исторического времени (времени вспоминаемых событий, которое также делится на две части — до и после встречи с Кроткой) и настоящего времени (времени воспоминаний и домыслов). При этом само повествование содержит различные, часто противоречивые друг другу образы времени, которые отражают отношение героя к жизни. В результате происходит частая смена как векторов, так и масштабов времени в рассказе.

В каком-то смысле этот рассказ можно рассматривать как иллюстрацию к пониманию времени самим Достоевским:

Что такое время? Время не существует; время есть цифры, время есть отношение бытия к небытию (7: 161)⁷¹.

Действительно, столкнувшись с пустотой после самоубийства жены, герой постепенно осознает загадочную природу времени, а также специфику собственного отношения к жизни. Итак, для изучения тематической композиции этого рассказа очень важно знать логику переживания героем времени и его отношения к нему.

Существует несколько важных работ, частично посвященных избранной нами теме. Так, Л. М. О’Тул исследует связь между осознанием времени героем и повествовательной структурой этого рассказа и по пути обращает внимание на ряд интересных проблем: нарушение временной последовательности в рассказе, одержимость рассказчика временем или борьба со временем, многозначное употребление слова «случай» и т. д.⁷² Александр Жолковский в своей работе, обращая внимание на оригинальность целого «темпорального лексикона» героя, наглядно доказывает значимость темы времени для этого рассказа и ее связь с темами денег и имущества⁷³. Лиза Кнапп рассматривает этот рассказ в контексте критики Достоевского в адрес механистического и материалистического мировоззрения эпохи после Ньютона, в частности его критики в адрес концепции инерции (косности), примененной от физики к общественным наукам. Ее углубленное исследование представляет собой чрезвычайно полезную вспомогательную линию для нашей дискуссии о времени⁷⁴. Майкл Холквист рассматривает образ времени (истории) как индикатор кризиса человеческой идентичности в общем контексте русской ментальности XIX века⁷⁵. Об отдельных моментах этих работ мы будем конкретно упоминать далее.

На мой взгляд, особенность времени в «Кроткой» тесно связана с менталитетом так называемого мечтателя или подпольного человека⁷⁶, вечного

⁷¹ Из подготовительных материалов к «Идиоту».

⁷² O’Toole, L. M., *Structure, Style, and Interpretation in the Russian Short Story* (Yale University Press, 1982), pp. 37–63.

⁷³ Жолковский, А. К., “Время, деньги и секреты авторства в «Кроткой» Достоевского,” *Toronto Slavic Quarterly*. № 40, 2012, pp. 23–56.

⁷⁴ Knapp, Liza, *The Annihilation of Inertia: Dostoevsky and Metaphysics* (Northwestern University Press, 1996), pp. 15–43.

⁷⁵ Holquist, Michael, *Dostoevsky and the Novel* (Princeton University Press, 1977), pp. 3–34.

⁷⁶ Эти два типа, в принципе, разные, но в некотором смысле подпольный человек является разочарованным и озлобленным мечтателем. По крайней мере, ни тот ни другой не являются идеальным «практическим» человеком.

героя романов Достоевского, симптомом «болезни» или «трагедии» которого можно условно назвать «диссонанс с настоящим временем».

Если, как утверждает Достоевский, его подпольщики — не исключения, а представители русского большинства⁷⁷, то исследование временных аспектов этого рассказа может привести нас к более общей теме — взгляду Достоевского на свою эпоху и своих соотечественников.

2. КАРТИНА КОНЦА

Как мы можем наблюдать, изменчивость восприятия времени главным героем наиболее ярко проявляется в последних абзацах рассказа. Поэтому представляется логичным начать наш анализ с конца.

«Кроткая» заканчивается следующими репликами героя.

Что мне теперь ваши законы? К чему мне ваши обычаи, ваши нравы, ваша жизнь, ваше государство, ваша вера? Пусть судит меня ваш судья, пусть приведут меня в суд, в ваш гласный суд, и я скажу, что я не признаю ничего. Судья крикнет: «Молчите, офицер!» А я закричу ему: «Где у тебя теперь такая сила, чтобы я послушался? Зачем мрачная косность разбила то, что всего дороже? Зачем же мне теперь ваши законы? Я отделяюсь». О, мне всё равно!

Слепая, слепая! Мертвая, не слышит! Не знаешь ты, каким бы раем я оградил тебя. Рай был у меня в душе, я бы насадил его кругом тебя! Ну, ты бы меня не любила — и пусть, ну что же? Всё и было бы *так*, всё бы и оставалось *так*. Рассказывала бы только мне как другу — вот бы и радовались, и смеялись радостно, глядя друг другу в глаза. Так бы и жили. И если б и другого полюбила — ну и пусть, пусть! Ты бы шла с ним и смеялась, а я бы смотрел с другой стороны улицы... О, пусть всё, только пусть бы она открыла хоть раз глаза! На одно мгновение, только на одно! — взглянула бы на меня, вот как давеча, когда стояла передо мной и давала клятву, что будет верной женой! О, в одном бы взгляде всё поняла!

Косность! О, природа! Люди на земле одни — вот беда! «Есть ли в поле жив человек?» — кричит русский богатырь. Кричу и я, не богатырь, и никто не откликается. Говорят, солнце живет вселенную. Взойдет солнце, и — посмотрите на него, разве оно не мертвец? Всё мертво, и всюду мертвецы. Одни только люди, а кругом них молчание — вот земля! «Люди, любите друг друга» — кто это сказал? чей это завет? Стучит маятник бесчувственно, противно. Два часа ночи. Ботиночки ее стоят у кровати, точно ждут ее... Нет, серьезно, когда ее завтра унесут, что ж я буду? (24: 35, курсив автора. — М. Т.)

Прежде всего, эти абзацы раскрывают амбивалентный характер главной проблемы героя. До этой последней части наш закладчик был занят интерпретацией смерти своей жены. Время от времени обращаясь с вопросами к невидимой аудитории, он пересматривал важнейшие сцены своей жизни

⁷⁷ См. 16: 329 (подготовительные материалы к «Подростку»).

с Кроткой, чтобы уловить логику трагедии: как это произошло, почему это произошло, кто виноват?.. Его положение было подобно положению обвиняемого в суде («Нет, послушайте, если уж судить человека, то судить, зная дело... Слушайте» — 24: 13). Создавалось впечатление, что весь монолог был посвящен изучению этого случая, и, соответственно, тематика в основном сводилась к сфере его личных переживаний.

Непосредственно перед цитируемой частью приводится ряд предположений о деталях происшествия: поведение жены в последние часы жизни, ее психологическое состояние, различные обстоятельства непосредственно перед и после самоубийства. Но, судя по разнообразию предполагаемых причин ее самоубийства (непонимание намерений мужа, ее физическое состояние, некоторые случайные факторы, включая его задержку с возвращением домой...), ясно, что он не смог рассудить дело до конца.

И наконец, в цитируемой части перед нами раскрывается множество импульсов, скрытых за его монологом, которые неизбежно отвлекают наше внимание от дела к самому герою.

Здесь, в первом абзаце, оратор неожиданно начинает обобщать ситуацию и пытается найти некую более широкую основу для рассуждений. Он принимает позу романтического бунтаря на воображаемом общественном суде и ставит под сомнение все социальные институты (законы, привычки, государства, религию...). В этом контексте его жена рассматривается как жертва «косности»⁷⁸, но конкретное содержание этого понятия и его личная связь с ним (что он именно осуждает, с какой позиции?) пока неочевидны.

Во втором абзаце появляется оттенок раскаяния за потерянное будущее. Бунтарь из предыдущего абзаца теперь — сентиментальный партнер, добродушный свидетель счастья любимой жены в воображаемом будущем. Мы замечаем даже, что его речь приобрела тон интимной беседы.

В последнем абзаце мы снова слышим тон *Weltschmerz*. Однако это уже не бунт против «законов», «обычаев», «государства» или «религии», а отчаянные проклятия «природе», «земле», «солнцу» или «человечеству», и ключевое слово «косность» неожиданно приобретает астродинамический оттенок.

⁷⁸ Слово «косность» означает: склонность к чему-либо привычному, невосприимчивость к новому; отсталость; инерция. Как отмечает Лиза Кнапп, *косность-инерция*, ключевое понятие ньютоновской физики, в лексиконе Достоевского становится символом механистической силы, присущей человеку, т. е. закона личности (закона «я»), связывающего человека на земле, уничтожение которого является задачей истинной (христианской) философии. Это понятие является ключевым звеном, связывающим рассказ «Кроткая» с мемуарами, которые Достоевский написал в 1864 году по поводу смерти своей первой жены: *16 апреля. Маша лежит на столе...* (см. Кнапп, *The Annihilation of Inertia*, pp. 1–14).

В конце внимание героя сосредоточено на текущей сцене (туфли жены) и новой собственной жизни, которая начнется с завтрашнего дня.

Образно говоря, то, что мы видим, — это искаженная картина, перспектива которой меняется от одной части к другой. Такое же искривление происходит и со временем. Этот небольшой фрагмент монолога содержит такое разнообразие темпоральных образов, что нам приходится в течение нескольких абзацев блуждать по разным масштабам и векторам времен (время публичного суда, время воображаемого будущего, время космического масштаба, настоящий момент и завтрашний день). Можно даже сказать, что в воспоминания скромного закладчика в Петербурге XIX века внезапно вторгается трагическое время, подобно монологу в шекспировской пьесе.

Трудно найти какую-либо закономерность в колебаниях объекта интереса и сознания времени у героя. Иными словами, перед нами сумбурное состояние, в котором в беспорядке уживаются максимальное и мизерное, общее и личное, воображаемое и реальное.

Но, не зная мотивов такого разнообразия, мы можем представить себе некий скрытый стимул к нему: здесь работает некий психологический механизм, нарушающий постоянную зависимость героя от текущих проблем. Несмотря на способность рассуждать о деле в различных временных-пространственных контекстах, герой не знает, как справиться с ситуацией в соответствии с ходом текущего времени. Можно даже подозревать, что его ретроспективный монолог — это не метод разъяснения происшествия, не шаг, позволяющий справиться с реальностью, а хитрый прием по созданию неких замещающих реальностей, позволяющих отсрочить конфронтацию с настоящей ситуацией.

Он противоречит тому, что было предсказано в предисловии автора:

Мало-помалу он действительно *уясняет* себе дело и собирает «мысли в точку». Ряд вызванных им воспоминаний неотразимо приводит его наконец к *правде*; правда неотразимо возвышает его ум и сердце. К концу даже тон рассказа изменяется сравнительно с беспорядочным началом его. Истина открывается несчастному довольно ясно и определительно, по крайней мере для него самого (24: 5, курсив автора. — М. Т.).

По сути, мы не видим здесь в конце рассказа ни правды, которая «возвышает его ум и сердце», ни связности в его тоне. Мы видим ту же самую путаницу, что и в начале монолога, только в увеличенном масштабе. Но если использовать слово «правда», то правда для этого героя может быть найдена в самой этой путанице. Кажется, будто автор хотел сказать, что правда героя заключается в том, что он не может прожить жизнь в реальной временной последовательности.

В этом смысле самый трагичный момент этой истории, возможно, заключается не в смерти молодой жены, а в том, что герой обнаруживает присущую

ему проблему, т. е. неспособность к созвучности с настоящим временем. Возможно, именно этот диссонанс со временем, отчужденность от настоящего, символизирует образ «маятника», который стучит «бесчувственно, противно»⁷⁹.

3. ДИССОНАНС С НАСТОЯЩИМ ВРЕМЕНЕМ: СИМВОЛЫ И СИМПТОМЫ

Познакомившись с «правдой» о герое — его диссонансом с настоящим временем, мы можем проследить в его рассказе целый ряд факторов, доказывающих наличие в нем подобной проблемы. В нашем понимании решающими являются следующие особенности героя:

1) призвание закладчика, 2) мефистофельская поза, 3) намерение мстить обществу, 4) неоднозначная идентичность, 5) склонность к типизации других, 6) склонность к молчанию, 7) любовь к планам и системам, 8) любовь к откладыванию.

Ниже я постараюсь дать краткие комментарии по каждому пункту и в конце этой главы попробую осмысление концовки целого сюжета с точки зрения времени героя.

1) Герой как закладчик

Явная коннотация профессии героя — «закладчик» — заключается в том, что с религиозной или романтической точки зрения это аморальное или грязное занятие (как в случае с Шейлоком в «Венецианском купце» Шекспира или с Аленой Ивановной из «Преступления и наказания») и, следовательно, подходящее дело для такого социального отщепенца, как этот герой⁸⁰. Но с точки зрения нашей тематики нельзя не отметить, что это призвание, которое имеет дело с временным разрывом, меняя время на прибыль, вне рамок логики рынка или меновой стоимости. Этот разрыв во времени, которым он зарабатывает себе на жизнь, можно сказать, символизирует психологическую дистанцию героя от людей, его уход от прямого контакта с реальностью.

⁷⁹ Лиза Кнапп справедливо видит в образе маятника символы инерции и механического мировоззрения (см. Кнапп, *The Annihilation of Inertia*, pp. 40–41), о чем речь идет позже.

⁸⁰ По этому поводу Жолковский в указанной статье обсуждает ряд интересных моментов: настойчивое отношение героя-рассказчика к финансовой лексике, цифрам, правам собственности и их чередованию в связи с профессией ломбарда, тематическая и характерологическая связь между «Кроткой» и «Венецианским купцом» Шекспира, а также предубеждение самого Достоевского против «еврейской» профессии. См. Жолковский, «Время, деньги и секреты авторства», pp. 1–5, 12–16.

2) *Мефистофельская поза*

Мефистофельский мотив из «Фауста», лежащий в основе этого рассказа, также содержит аллюзию на диссонанс с настоящим временем. В первом разговоре с Кроткой герой, намекая на дух зла из «Фауста», представляет себя:

«Я — я есмь часть той части целого, которая хочет делать зло, а творит добро...» (26: 9)

Между «Фаустом» и «Кроткой» находится немало параллельных моментов, в том числе темы добра и зла, сожаления за прожитую жизнь, и возможности искупления через любовь, и мотив педофилического (pedophilic) влечения к совсем юной героине⁸¹. Одновременно не стоит забывать, что задачей гётевских героев было примирение собственной жизни с миром, т. е. поиск идеального, прекрасного времени-мгновения. Однако, хотя мефистофельский скептицизм в отношении примирения с реальностью и настоящим моментом присущ герою «Кроткой», что касается желаний Фауста — гармонии и искупления, — то они глубоко скрыты и не видны с поверхности рассказа.

Это новая версия «Фауста» без его подлинного героя, который должен был бы сказать: «Остановись, мгновенье, ты прекрасно!»

3) *Намерение мстить обществу*

Идея мщения и самооправдания, главная забота нашего героя, основанная на его бесчестном опыте в полку (он не сумел оправдаться перед товарищами в свое время и был вынужден уйти в отставку), также объясняется его вечным разрывом с настоящим временем. В основе этой концепции лежит сознание неспособности вовремя защитить свою честь как в прошлом, так и в настоящем и стремление восстановить ее в будущем. Иначе говоря, мститель — это человек, который не может справиться со своим бесчестием в настоящем времени и отводит его на будущее.

В случае нашего героя масштаб этой будущей истории символически обозначен сакральным числом «три» — ему нужно заработать тридцать тысяч рублей за три года (24: 15), чтобы вернуть свою гордость. В связи с этим его внутренний голос обращается к воображаемой публике следующим образом:

«Вы отвергли меня, вы, люди то есть, вы прогнали меня с презрительным молчанием. На мой страстный порыв к вам вы ответили мне обидой на всю мою жизнь. Теперь я, стало быть, вправе был оградиться от вас стеной,

⁸¹ Обсуждая связь между «Кроткой» и «Фаустом» Гете, О'Тул в указанной работе приводит в качестве аргумента, кроме мефистофельской позы героя и моментов, относящихся к этому, мотив поющего голоса в обоих произведениях, а также находит ироничный поворот в том, что мать Гретхен также занималась ломбардным бизнесом. См. O'Toole, *Structure, Style, and Interpretation*, p. 54.

собрать эти тридцать тысяч рублей и окончить жизнь где-нибудь в Крыму, на Южном берегу, в горах и виноградниках, в своем имении, купленном на эти тридцать тысяч, а главное, вдали от всех вас, но без злобы на вас, с идеалом в душе, с любимой у сердца женщиной, с семьей, если бог пошлет, и — помогая окрестным поселянам» (24: 16).

Этот сценарий предстоящей мести, с его конкретными картами, цифрами, календарями и персонажами, в то же время очень схематичен и абстрактен; он выглядит оригинальным, но на самом деле шаблонный; он сверху кажется спокойным, но содержит раздражение и нетерпение. В этом смысле сам сценарий мести также символизирует психологическую удаленность нашего героя от реальной жизни.

4) *Неоднозначная идентичность*

Изначально потомственный дворянин и штабс-капитан блестящего полка, герой когда-то превратился в бродягу, проводящего ночи под бильярдным столом, а теперь управляет ломбардом. Но он не типичный жадный закладчик, который просто придерживается строгих принципов торговли; он образованный, загадочный закладчик, который имеет манеры, иногда цитирует Гете и Пушкина, сочувствует бедной девушке и протягивает ей руку помощи. Кажется, будто нет подходящей социальной категории для обозначения этого подпольного мстителя. Автор даже не решается назвать этого человека по имени.

Именно эта неопределенная идентичность, анонимность гарантирует ему свободу, самоидентификацию и отстраненность от настоящей жизни.

5) *Склонность к типизации других*

Психологически неоднозначность собственной идентичности имеет позитивный смысл только тогда, когда другие обладают определенными идентичностями. Отсюда требование героя относить других к определенным социально-психологическим типам. К примеру, прежний товарищ в полку, который более всех зла нанес герою, является для него не больше чем *нахалом* и *великосветской тварью* (см. 24: 18, 19).

Ближайшим объектом такой типизации стала жена. Как ни парадоксально, благодаря постоянному стремлению к типизации он превращает эту женщину в невероятную амальгаму различных типов и профилей. Сначала он ее считает одной из добрых и кротких, которые «недолго сопротивляются и хоть вовсе не очень открываются, но от разговора увернуться никак не умеют» (24: 8). В то же время она для него — типичная милая молодежь, чье лицо наивно выдает свои мысли (24: 9). Она также одна из *горденок*, которая без колебаний выберет худшее из двух зол (24: 12).

Она также является символом женщин, которым не хватает оригинальности (24: 15). И наконец, эта же женщина оказывается тираном-мучителем его души:

Эта прелесть, эта кроткая, это небо — она была тиран, нестерпимый тиран души моей и мучитель! (24: 16)

Это только параноидальное увлечение героя типизацией, основанное на полном пренебрежении собственными обязательствами и ответственностью перед другими, что позволяет ему приписывать одной фигуре столь разные ментальности, характеры и роли. Поэтому вплоть до самого конца прошлой истории героиня не перестает восприниматься как некий тип, а не как она сама, как личность. Возможно, это именно причина, почему у нее только прозвище и нет личного имени. Судя по всему, ее прозвище Кроткая отражает не ее подлинную натуру, которая в конце концов нам неизвестна, а скорее вкус или желание самого мужа.

Надо отметить, что такая склонность к типизации тесно связана с желанием превосходства над другими (или боязнью к подчинению другим) и свободного управления ими. С самого начала он не сомневался в своем превосходстве над этой шестнадцатилетней женщиной и видел в ней существо, которое «не может не подчиниться мужчине вполне» (24: 15). Он выбрал ее как друга своей жизни, но в то же время знал, что друга надо образовывать по своей инициативе:

Но, вводя ее в дом, я думал, что ввожу друга, мне же слишком был надобен друг. Но я видел ясно, что друга надо было приготовить, доделать и даже победить... Она была единственным человеком, которого я готовил себе, а другого и не надо было (24: 24).

В этом случае типизация другого человека представляет собой не подход к пониманию его, а просто подготовку к оформлению его в свой любимый тип. Отношения между супругами неизбежно становятся местом противостояния между двумя образами времени: цифровым-часовым, необходимым для контроля жизни по правилам и планам, и нецифровым, открытым для реальной жизни и полным случайных событий.

6) Склонность к молчанию

Человек, который отказывается делиться с другими своей настоящей жизнью, — это человек молчания. Собственно, молчание было неотъемлемой частью отношения нашего героя к другим, наряду с нелюбезностью и упрямством:

...у меня с публикой тон джентльменский: мало слов, вежливо и строго (24: 7).

Неудачные обстоятельства и стремление к мщению сделали его даже мастером молчания:

... я мастер молча говорить, я всю жизнь мою проговорил молча и прожил сам с собою целые трагедии молча (24: 14).

Отчасти он относит свое молчание к гордой идее реабилитации, вроде бы перефразируя мотив Ф. И. Тютчева:

Видите, господа, есть идеи... то есть видите, если иную идею произнести, выговорить словами, то выйдет ужасно глупо. Выйдет стыдно самому (24: 16).

Его молчаливость тесно связана и с вышеупомянутыми склонностями, т. е. тенденцией к самомистификации и желанием превосходства над другими:

На восторги (жены. — *Т. М.*) я отвечал молчанием, благосклонным, конечно... но всё же она быстро увидела, что мы — разница и что я — загадка. А я, главное, и бил на загадку! Ведь для того, чтобы загадать загадку, я, может быть, и всю эту глупость сделал! (24: 13)

Молчание также является основой его стратегии не решать дела сразу, а откладывать на будущее (к этому мы вернемся позже).

Ирония в том, что загадочное молчание героя вызвано его желанием быть понятым своей женой:

Я всё молчал, и особенно, особенно с ней молчал, до самого вчерашнего дня — почему молчал? А как гордый человек. Я хотел, чтоб она узнала сама, без меня, но уже не по рассказам подлецов, а чтобы *сама догадалась* об этом человеке и постигла его! (24: 14, курсив автора. — *М. Т.*)

Здесь прослеживается логика того, что Михаил Бахтин называл внутренним голосом или внутренним человеком, который отвергает всякое определение себя извне и требует истинного понимания⁸². Он утверждает, что является единственным законным автором своей истории. Но в случае нашего героя внутренний голос проецируется на другого человека (жену) и формирует очень щекотливое требование: поделиться с женой своей внутренней историей по ее инициативе. В результате его жена оказывается в состоянии «двойного переплета (double bind)». Она должна быть достаточно изобретательной и умной, чтобы угадать его подлинную личность, как он ее понимает. Но она не должна быть столь же изобретательной и умной, чтобы заметить эгоцентрическую логику, скрытую за его представлением о себе. Она должна добровольно разделить его внутреннюю историю, не зная ее скрытого сюжета. Короче говоря, она должна была быть добровольной кроткой рабыней своего мужа:

⁸² См. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М.: Советская Россия, 1979. Гл. 2. «Герой и позиция автора по отношению к герою в творчестве Достоевского».

Принимая ее в дом свой, я хотел полного уважения. Я хотел, чтоб она стояла предо мной в мольбе за мои страдания — и я стоил того (24: 14).

В этом и заключалась суть душевной пытки, против которой она вскоре восстает. История принимает новое, неожиданное для героя направление, когда жена разрушает стену молчания, даже стены закрытой квартиры, и пытается по-своему узнать о прошлом мужа.

7) *Любовь к планам и системам*

Естественно, что человек, отчужденный от настоящей жизни, любит планы и системы. Ведь только благодаря планам и системам он может включить каждое нынешнее дело в свою историю реабилитации. С нашей точки зрения, его планы и системы — это (так же как его ретроспективный монолог) механизм создания замещающей реальности. С главным планом, который заключался в том, чтобы накопить «тридцать тысяч за три года», в центре его жизнь состоит из различных планов и систем, как в названии четвертой главы («Все планы и планы»).

Первым делом он объявил жене правила супружеской жизни: жена должна заниматься приемом закладов, на содержание в день рубль, театра не будет, и т. д. (24: 15). Потом, уже после «бунта» жены, мы узнаем, что было правило, запрещающее жене выходить без мужа:

Дело в том, что выходить из квартиры она не имела права. Без меня никуда, таков был уговор еще в невестах (24: 17).

Эти правила и системы были необходимы для того, чтобы организовать жизнь, полную случайностей, по единому плану:

...я создал целую систему... Да и нельзя было иначе, я должен был создать эту систему по неотразимому обстоятельству — что ж я, в самом деле, клевету-то на себя! Система была истинная (24: 13).

Конечно, это скорее проекция его мысленных требований к будущему, чем какая-нибудь конкретная программа, и потому обречена на провал. Сначала он сам предает систему их жизни (с самого начала смягчает условия жизни и даже водит жену в театры). Потом жена тоже предает план, проявляя свою независимую волю, сопротивляясь его дисциплине, вмешиваясь в его профессию и добровольно обнаруживая его скрытое унижительное прошлое. В конце концов она становится настолько независимой от плана мужа, что начинает очно называть его *трусом* и даже, в ночной истерике, покушается на его жизнь (24: 17–22).

Это история о том, как систематические планы человека на будущее вступают в конфликт с реальным течением полной случайностей жизни, которой он пытался пренебречь.

8) *Любовь к откладыванию*

У героя есть еще один способ справиться с текущими делами — откладывание. Если планирование означает активное стремление компенсировать свою затруднительную ситуацию образами идеального будущего, то откладывание — более пассивное отношение к жизни. Это средство избежать столкновения с самой ситуацией и, не прояснив своего отношения, наблюдать ход дела, т. е. наблюдать, как другие будут справляться с данной проблемой. Кажется, что эта последняя позиция более существенна для натуры героя, чем первая. Мы знаем, что предыстория его душевной травмы (инцидент в полку) была вызвана тем, что он ничего не сделал для защиты своей чести, не решился справиться с проблемой в реальном времени.

То же самое повторяется и в его жизни с Кроткой. После целого ряда инцидентов (бунта Кроткой, их ночной «дуэли», ее болезни), когда он был обязан окончательно справиться с их бедами, он снова медлит и все откладывает решение.

Когда же она вышла из опасности и здоровье стало возвращаться, я, помню это, быстро и очень успокоился. Мало того, я решил *отложить наше будущее* как можно на долгое время, а оставить пока всё в настоящем виде. Да, тогда случилось со мной нечто странное и особенное, иначе не умею назвать: я восторжествовал, и одного сознания о том оказалось совершенно для меня довольно (24: 23, курсив автора. — М. Т.).

Означает ли странно звучащее выражение «*отложить наше будущее*», что он наконец-то обращает внимание на настоящее, решает текущие проблемы и максимально использует свою нынешнюю жизнь, или же он просто пытается пройти мимо настоящего с чувством удовлетворения, отводя взгляд от структуры, согласно которой будущее содержится в настоящем, то есть в его отношениях с женой? Слова героя вызывают самые разные ассоциации. Но очевидно, что, по крайней мере на данном этапе жизни, его больше интересует впечатление, которое он производит на жену, чем сама жена или жизнь с ней.

В глазах ее я уже не мог быть подлецом, а разве лишь странным человеком, но и эта мысль теперь, после всего, что произошло, мне вовсе не так не нравилась: странность не порок, напротив, иногда завлекает женский характер. Одним словом, я нарочно отдалил развязку: того, что произошло, было слишком пока довольно для моего спокойствия и заключало слишком много картин и матерьяла для мечтаний моих. В том-то и скверность, что я мечтатель: с меня хватило матерьяла, а об ней я думал, что *подождет* (24: 24–25, курсив автора. — М. Т.).

Последняя цитата донельзя точно доказывает, как трудно быть с человеком, который просто молчит и ждет становления своего «правильного»

образа внутри своего «партнера». *Закладчик все откладывает* — каламбур, скрытый в рассказе.

Важно, что герой приписывает такое отношение к делам своей мечтательности. Мечтатель — это человек, который довольствуется тем, что собирает материал для своих мечтаний и не делится проблемами с другими. Иными словами, это человек, который пытается обойтись без другой личности, без другого субъекта, требуя от него исключительно какой-то роли в своей воображаемой драме. Таким образом оказывается, что проблема, которую мы здесь называем «диссонансом с настоящим», — это проблема самодостаточного мечтателя (субъекта без другого субъекта).

9) *Откладывание и спешка, план и случайность: к осмыслению конца сюжета*

Что будет с таким мечтателем, когда он наконец находит в своей супруге не запрограммированного робота, который рано или поздно должен «добровольно» играть распределенную себе роль, а самостоятельного человека с своей собственной волей, совестью, гордостью, со своими страданиями и проблемами? Этому вопросу посвящена последняя часть рассказа. После тихой зимней жизни герой замечает полное равнодушие жены к нему (она даже запела в его присутствии). Он, так сказать, сделал из нее еще одного *мечтателя*, равнодушного к своему действительному состоянию и не нуждающегося в другом субъекте.

Дальнейшее развитие событий довольно ироничное. Осознав свою жену, свою жертву, как сверхценность, он пытается ликвидировать все барьеры между собой и ею, между собой и миром. Он отказывается от своего ломбардного бизнеса, от молчания и планов, чтобы разделить с ней настоящую жизнь. Но его жена настолько привыкла жить одна, внутри себя, что не готова играть новую роль, которой он требует.

Более того, его снова подводит менталитет мечтателя. Вместо того чтобы разделить с любимой женой нынешнюю жизнь как таковую, он снова начинает предлагать ей новые планы.

...Весна, Булонь! Там солнце, там новое наше солнце, я только это и говорил! Я запер кассу, дела передал Добронравову. Я предложил ей вдруг раздать всё бедным, кроме основных трех тысяч, полученных от крестной матери, на которые и съездили бы в Булонь, а потом воротимся и начнем новую трудовую жизнь. Так и положили, потому что она ничего не сказала... (24: 30)

Эти планы и проекты в очередной раз, и окончательно, напугали тихую жену, которая, как он позже поймет, считала, что все останется в нынешнем состоянии.

«А я думала, что вы меня оставите так» (24: 28, курсив автора. — М. Т.).

Мастер молчания и отсрочки теперь стал слишком разговорчивым и «попешил, слишком, слишком» (24: 30).

Этот вечный разрыв с настоящим временем носит патологический характер. У него все происходит слишком рано или слишком поздно по отношению к настоящему времени. То, что он вернулся домой на пять минут позже самоубийства своей жены, как кажется, вовсе не случайность, а символический факт.

Симптоматично, что герой все время считает себя жертвой случайности. Собственно, травматический опыт в начале жизненного пути был для него результатом злой случайности:

Случай же в полку был хоть и следствием нелюбви ко мне, но без сомнения носил случайный характер. Я к тому это, что нет ничего обиднее и несноснее, как погибнуть от случая, который мог быть и не быть, от несчастного скопления обстоятельств, которые могли пройти мимо, как облака. Для интеллигентного существа унижительно (24: 23).

Неожиданный бунт кроткой жены также воспринимается как «злая ирония судьбы и природы» (24: 16).

Бывают даже и удобные случайности. Например, он смог доказать жене свое мужество только «со случайной помощью происшедшей страшной катастрофы с револьвером» (24: 24). Но в конце концов он лишился супружеской жизни из-за злой случайности:

Главное, обидно то, что всё это случай — простой, варварский, косный случай. Вот обида! Пять минут, всего, всего только пять минут опоздал! (24: 34)

Собственно, это было против такого насилия случайности, что он придумал свой план и систему «мщения миру» и выбрал для себя стоический путь трудного, тихого подвига без славы (24: 14). Но оказывается, что крепкий замок *плана и системы* совершенно бессилен перед «простым, варварским, косным» случаем.

Такое представление о себе как о жертве случайности возбуждало его рефлексивный пересмотр прошлой жизни. Но именно это трагическое сознание придает повествованию ироническую двойственность. Вспоминая подробности своего опыта, герой проясняет различные аспекты переплетения человеческих намерений и случайных моментов, которые действовали между ним и другими. Однако осознание себя жертвой случайности постоянно отвлекает его от вопросов своей субъективности и ответственности⁸³. Он может четко проанализировать, какие неожиданные последствия имели его действия

⁸³ Отмечая произвольное использование слова *случайно* и его синонимов, Л. М. О’Тул пишет: «Рассказчик словно колеблется между крайностями волевого выбора своих действий и безответственным отказом от воли и ответственности». O’Toole, *Structure, Style, and Interpretation...*, p. 47.

в каждый момент и что в его поступках было неуместным, легкомысленным. Однако он не может ответить на ряд ключевых вопросов, связанных со своей ответственностью перед другими людьми: что ему следовало сделать, чтобы восстановить свою честь?; что он должен был сделать ради жизни с женой?; в чем конкретно был он виноват?.. Поэтому он не имеет ни малейшего представления о том, что ему следует делать в будущем. Он навсегда остается одиноким, заблудившимся во времени, полном случайностей.

4. ВРЕМЯ ДЛЯ РАССКАЗЧИКА

Как точно отмечает Л. М. О’Тул, основная тема рассказа не ограничивается фактами и отношениями в рассказанной истории (*histoire*), а перетекает в процесс самого повествования (*discours*)⁸⁴. Иными словами, в теме рассказа заложены вопросы о том, как этот герой, всю жизнь проживший с закрытым «я», логически объясняет свой опыт перед потенциальной аудиторией и что приносит ему акт рассказывания. В процессе повествования герой переживает время совершенно иначе, чем в реальной истории.

Прежде всего меняется общий контекст его времени. Если в прошлой жизни он пытался включить жизнь Кроткой (ее историю) в историю своей реабилитации (его историю), то теперь он вынужден перечитывать собственную жизнь в контексте ее истории. Это меняет временные рамки его истории. Теперь начало истории — это не психическая травма, полученная в полку, а встреча с Кроткой, а конец — не восстановление чести, предусмотренное на будущее, а смерть Кроткой. Временная последовательность также меняется с линейной на круговую. Рассказчику приходится начинать с конца (ее смерть) и возвращаться к началу (их встреча), снова возвращаясь к неизбежному концу. Таким образом, он должен прожить свою жизнь заново, на этот раз не откладывая суждение о каждом моменте (ведь перед ним общий результат), а ища логику, чтобы включить каждый момент в фиксированную историю.

Все эти вещи имеют свои последствия в его повествовании. По словам О’Тула, рассказчик одержим временем, и его действия становятся похожими на диалог или битву со временем⁸⁵. Он пытается четко выверить время каждого происшествия, чтобы внести порядок в хаос. Повествование с фиксированным трагическим концом в голове имеет структурное сходство с историей о последнем опыте смертника, о которой мы узнаём в нескольких рассказах князя Мышкина в «Идиоте»⁸⁶. Рассказчик знает концовку. Он даже

⁸⁴ См. *Ibid.*, p. 42.

⁸⁵ См. *Ibid.*, p. 11. Также см. первую главу вышеуказанной статьи А. К. Жолковского.

⁸⁶ И в авторском предисловии, и в словах рассказчика в гл. II-1 мы находим ассоциацию героя с осужденным человеком. В этом смысле нам кажется, что авторское уподобле-

знает весь процесс вплоть до конца. Но он не может разделить логику всего происходящего. Его разум, который всегда остается ясным, крутится вокруг одной главной проблемы, а сознание цепляется за каждую мелочь, словно ищет какое-то новое объяснение происходящему. В результате временной масштаб полностью искажается. Так, за ограниченное время повествователь переживает множество мелких деталей в деформированном, увеличенном виде, словно он, подобно древним мастерам парадокса, пытается разделить заданный отрезок времени на бесконечные мелкие кусочки, чтобы доказать невозможность окончания. Таким образом, психологический контекст повествования достаточно парадоксален, то есть рассказчик хочет откладывать концовку, с которой он начал⁸⁷. В конце концов, нам неясна истинная мотивация героя: то ли он на самом деле хочет разъяснить причины смерти жены, то ли он хочет дать выражение своей психике, которая отказывается от этого неизбежного результата.

Возможна и другая версия. Говоря о своем прошлом в таком виде, герой в некотором смысле обретает созвучие с настоящим временем. По крайней мере, он отказался от молчания и вновь обрел слова, с помощью которых он может поделиться своими нынешними переживаниями. Но ирония заключается в том, что теперь он может справляться с нынешними делами, лишь соотнося их с прошлым. Если в прошлой жизни он жил, сводя настоящие моменты к частям своей будущей истории, то теперь он должен воспринимать моменты настоящей жизни как продолжение специального сюжета из прошлого, как комментарии к нему. Таким образом, рассказ в двойном смысле демонстрирует отдаленность героя от реальной жизни. Именно поэтому повествование в конце концов приводит нас к мрачному образу времени, маятника, «качающегося бесчувственно, противно».

5. ДИССОНАНС С НАСТОЯЩИМ КАК КРИЗИС ИДЕНТИЧНОСТИ

1) *Безымянный герой, автор и косность*

Герой «Кроткой» несомненно входит в тип мечтателя — подпольного человека. Но в отличие от героев «Записок из подполья» или «Преступления и наказания», наш герой не лепится как идеолог. Хотя он знает Гете и Пушкина, у него, кажется, нет достаточной образованности и ораторства, чтобы свободно цитировать Канта, Гегеля или Чернышевского. «Кроткая» — скорее

ние этого произведения «Последнему дню приговоренного к смертной казни» Гюго основано отнюдь не только на повествовательном приеме вымышленного стенографиста, но и на психологической структуре самого героя-рассказчика.

⁸⁷ Об этом см. главу «Парадокс ограничения и бесконечности: о времени Мышкина» в этой книге.

всего, вариант второй части «Записок из подполья», развитый в ином ключе. Вместо истории случайной встречи циничного отшельника с проституткой в рассказ введено несколько специфических деталей и мотивов, тесно связанных с жизнью и творчеством самого автора.

Как точно наблюдает Жолковский, персонажи в «Кроткой» наделены многими элементами из личных опытов и мышлений Достоевского. Деньги, ломбарды, мечта богатеть — мотивы, знакомые автору, прожившему большую часть жизни в бедности, и темы, связанные с ними, появляются и в «Преступлении и наказании», и в «Подростке». Травматический опыт героя в юности (изгнание из армии) вместе с тем, что его монолог уподобляется последним словам приговоренного к смертной казни, также могут быть связаны с опытом самого автора как политзаключенного и пережившего псевдоказнь. Также вполне возможно, что тема сложных отношений между нелюдимым мстительным мужем и наивной молодой женой частично отражает первый, неспокойный период супружеской жизни писателя, страдавшего игроманией и эпилепсией (профессия жены Анны — стенографистка — также относится к фантастическому предположению автора о записывающем все стенографе). Его прошлое (ромanticеские тайны) было предметом пристального интереса жены, и есть эпизод, в котором Анна сфабриковала письмо-донос о своей измене, чтобы вызвать интерес и ревность мужа⁸⁸.

Наиболее существенным элементом, связывающим жизнь автора и его произведение, является мотив смерти близкого человека. Обстановка рассказа, в которой главный герой предается воспоминаниям перед трупом жены, восходит к переживаниям автора 16 апреля 1864 года. Достоевский, работавший в это время над второй частью «Записок из подполья», которую можно считать предшественником «Кроткой», погрузился в созерцание перед останками своей первой жены Марии, умершей от туберкулеза в Москве, и написал свою знаменитую записку, которая очевидно стала основой для «Кроткой». Эта записка для собственного пользования и, в отличие от рассказа, не содержит никаких ретроспекции или анализа события. Однако, глубоко шокированный смертью гордой, недоверчивой и больной жены, с которой его связывают воспоминания о трудном периоде военной службы в Семипалатинске и несчастной супружеской жизни в Петербурге, Достоевский развивает в записке мистические размышления об уравнивании страданий, вызванных

⁸⁸ Подобная связь между жизнью Достоевского и этим рассказом, включая постановку монолога перед трупом жены, о которой пойдет речь ниже, подробно описана в исследовании Жолковского. Жолковский также предполагает, что обстановка, как главный герой опаздывает на пять минут к самоубийству жены, могла быть основана на бывшем опыте Достоевского, когда он опоздал на свидание со своей любовницей Аполлиной Сусловой. См. Жолковский, «Время, деньги и секреты авторства», pp. 16–21.

противоречием между эгоизмом и любовью в этой жизни, и радостью, которую обещает Христос в будущей, вечной жизни. В той же записке он критикует учение материалистов, отрицающих Бога, определяя его как «всеобщая косность и механизм вещества, значит смерть» и, напротив, определяет учение истинной философии как «уничтожение косности» (20: 175). Эта часть рассуждения полностью соответствует заключительной части «Кроткой» в своем отождествлении концепции *косности со смертью*.

Каким же образом тема утраты невосполнимой жизни, которая проходит через реальную жизнь художника и его творчество, связана с обсуждаемой в нашей статье проблемой героя, т. е. его диссонансом с настоящим временем? Исследование Лизы Кнапп «Уничтожение инерции: Достоевский и метафизика» дает чрезвычайно полезные ориентиры для рассмотрения этого вопроса. По ее мнению, в основе мысли и творчества Достоевского лежит критика механистического мировоззрения постньютоновской эпохи и, в частности, материалистического взгляда на человека и общество. Это связано с тем, что подобное мировоззрение устраняет причастность Бога к человеку и миру (при этом отрицая возможность будущей вечной жизни) и, более того, отрицает свободу воли человека — как иллюзию.

С такой точки зрения понятие «инерция-косность», основа первого закона движения Ньютона, вместе с его различными приложениями в общественных и гуманитарных науках, было символом механистического мировоззрения, отрицающего динамизм живой жизни, то есть синонимом «смерти». Прочитывая элементы этой борьбы с «инерцией» в самых разных произведениях Достоевского, Лиза Кнапп обращает особенное внимание на трилогию, написанную от первого лица — «Записки из подполья», «Кроткая» и «Приговор», — как образцы описания сложной, неблагоприятной борьбы человека с инерцией⁸⁹. Как она сама пишет, только осознав эту повторяющуюся тему, мы можем понимать смысл протеста против косности, который вдруг появляется в конце «Кроткой»:

Зачем мрачная косность разбила то, что всего дороже? ...Косность! О, природа! Люди на земле одни — вот беда! (24: 35)

Аргумент Лизы Кнапп также проливает новый свет и на образ маятника, на котором мы остановились. Стихотворение Шиллера «Боги Греции» (1805), противопоставляющее забытый богами мертвый мир постньютоновской эпохи греческому миру с своими богами, было переведено в 1860 году братом Достоевского Михаилом, и в его переводе есть следующий отрывок.

Природа?.. Благ своих не созная, / Не чувствуя всей прелести своей, /
Ни божьего перста не замечая, / Ни радости не радуясь моей, / Бесчувственна

⁸⁹ Кнапп, *The Annihilation of Inertia...*, pp. 1–43.

к творцу, к своим твореньям, / Как маятник бессмысленный, она / Лишь одному закону тяготенья / верна⁹⁰.

Оказывается, что маятник, стучащий «бесчувственно, противно», который раздражал мужа «Кроткой», был символом не только отвратительного настоящего времени для героя-мечтателя, но и инертного мира без бога, который предстает перед материалистами Нового времени.

Конечно, это не означает, что герои Достоевского находятся в привилегированном положении, чтобы извне критиковать механистическое мировоззрение. Скорее, они сами пленники такого мировоззрения, которые под действием инерции эгоизма неспособны реализовать свою любовь к другим и поэтому отчуждены от яркой жизни. Кроткая — типичная их жертва. Ее самоубийство путем броска в собственное тело — прямая демонстрация поражения человека в борьбе с физической силой, называемой гравитацией.

С этой точки зрения работа, которую мы проделали в данной статье, представляет собой анализ временных аспектов сугубо экспериментального рассказа Достоевского, посвященного противопоставлению механистического образа мира и живой жизни.

2) *Сиротство во времени в русском контексте*

Достоевский назвал такую утрату позитивного взаимодействия с живой жизнью у мечтателя «трагизмом подполья» и рассматривал ее не как индивидуальное, исключительное, а как общее явление современности. Имея в виду героя «Записок из подполья», он пишет:

Я горжусь, что впервые вывел настоящего человека *русского большинства* и впервые разоблачал его уродливую и трагическую сторону... Только я один вывел трагизм подполья, состоящий в страдании, в самоказни, в сознании лучшего и в невозможности достичь его и, главное, в ярком убеждении этих несчастных, что и все таковы, а стало быть, не стоит и исправляться! Что может поддержать исправляющихся? Награда, вера? Награды — не от кого, веры — не в кого! Еще шаг отсюда, и вот крайний разврат, преступление (убийство). Тайна» (16: 329, курсив автора. — М. Т.).

Такая мрачная характеристика подполья частично основана на сознании шаткости самого русского общества:

Нет *оснований* нашему обществу, не выжито правил, потому что и жизни не было. Колоссальное потрясение — и все прерывается, падает, отрицается, как бы и не существовало. И не внешне лишь, как на Западе, а внутренне, нравственно (16: 329, курсив автора. — М. Т.).

⁹⁰ Ibid., pp. 40–41, 241–242. Перевод Михаила Достоевского был опубликован в журнале «Светоч». 1860. №1. С. 11–16.

Рассказ «Кроткая» как раз основан на реальном трагическом событии, символизирующем болезнь общества, — молодая женщина бросилась на смерть с иконой Богородицы на груди. Рассказ был написан с учетом вымышленного героя, стоящего за этим происшествием, — мечтателя-закладчика, страдавшего от трагизма подполья, — и опубликован в ноябрьском номере «Дневника писателя» за 1876 г. Для автора «Дневника писателя», патриотически настроенного наблюдателя, следящего за соперничеством своей родины с Западом и Турцией, самоубийство молодой женщины с Богородицей в руках, возможно, является символом шаткости российского общества, а циничный закладчик, ставший его причиной, — фигуральным образом эгоистического, мнительного, бессильного интеллектуала, утратившего динамичное взаимодействие с живой жизнью.

Хотя Достоевский утверждает, что только он мог изобразить трагизм подполья, мы можем проследить первоначальный образ этой психологической фигуры еще в первой половине XIX века, когда П. Чаадаев писал:

Мы стоим как бы вне времени, всемирное воспитание человеческого рода на нас не распространилось... Ни у кого нет определенной сферы деятельности, нет хороших привычек, ни для чего нет правил, нет даже и домашнего очага, ничего такого, что привязывает, что пробуждает ваши симпатии, вашу любовь; ничего устойчивого, ничего постоянного; все течет, все исчезает, не оставляя следов ни вовне, ни в вас. В домах наших мы как будто определены на постой; в семьях мы имеем вид чужеземцев; в городах мы похожи на кочевников... (Философские письма (1829–1830). Письмо первое)⁹¹

Образ отвратительного маятника можно рассматривать как еще один вариант подобного отчаяния перед бессмысленным временем и историей.

Образно говоря, русская мысль нового времени началась с осознания отсутствия исторического контекста для России и, следовательно, своего рода пустоты прошлого, настоящего и будущего для русских. Борис Гройс рассматривает это как культурно-психологическую травму, которая побудила русских бросить вызов европейской (гегелевской) исторической философии и построить своего рода антифилософию с заботой об уникальной ценности России в ее центре⁹². С этой точки зрения русская литература в целом работала как механизм, заполняющий эту огромную пустоту словами и образами и утешающий сирот времени. Любопытное развитие подобного аргумента о связи русской душевной пустоты и литературы мы можем проследить

⁹¹ Чаадаев П. Я. Полное собрание сочинений и избранные письма. Т. 1. М., 1991. С. 323–324.

⁹² Гройс Б. Е. Поиск русской национальной идентичности // Вопросы философии. 1992. № 1. С. 52–60.

в работах таких авторов-постмодернистов, как Михаил Эпштейн, Александр Генис, Дмитрий Галковский, Владимир Сорокин и Виктор Пелевин.

М. Холквист более конкретно фиксирует уникальную позицию Достоевского в российской истории идей. Он пишет: «Достоевский осознает себя мыслителем в те годы, когда русская национальная идентичность осмысливается как проблема времени, исторической теории; и он созревает как писатель в то время, когда литература определяется в России как первостепенный источник прозрения идентичности». Более того, «он появляется в тот момент, когда подобные проблемы национально-исторической идентичности начинают терять свой локальный, национальный оттенок и принимать пропорции дилеммы, стоящей перед всеми людьми Нового времени»⁹³.

По версии М. Холквиста, Достоевский рассматривал эту проблему как конфликт между моментами и последовательностью (*moments and sequence*) и пытался найти ее решение, противопоставляя два понятия: кайрос (момент прозрения) и хронос (последовательность моментов)⁹⁴. Любопытные наблюдения М. Холквиста несомненно служат полезными подсказками для выяснения отношений между обсуждаемой здесь проблемой «диссонанса с настоящим временем» и творческой стратегией Достоевского.

Хотя, конечно, мы не можем рассматривать здесь все его стратегии, направленные на решение проблемы «сиротства во времени» у современного ему человека, мы можем отметить, что это чувство диссонанса с настоящим временем лежит в основе поиска Достоевским гармонии как в реальной жизни, так и в литературном творчестве. В этом смысле тот маятник, качающийся бесчувственно, противно, с которым сталкивается герой рассказа, — это метафора продуктивной пустоты, которая вызывает к противоположным образам и идеям, чтобы заполнить себя.

⁹³ Holquist, *Dostoevsky and the Novel*, pp. 28–29.

⁹⁴ *Ibid.*, pp. 29–30.