

Д. Мартинсен

ПЕТЕРБУРГСКИЕ ОДИНОЧКИ ДОСТОЕВСКОГО: РАССКАЗЫ ОТ ПЕРВОГО ЛИЦА

Повествователи, излагающие от своего лица события в повестях Достоевского «Белые ночи», «Записки из подполья», «Кроткая» и «Сон смешного человека», — это петербургские отшельники. Их одиночество — признак отчужденности от человеческого сообщества, от, говоря словами Достоевского, «живой жизни». Как отмечает Роберт Белнап, эти четыре повести практически образуют целостный роман. Их безымянные повествователи стеснительны и эгоистичны. Вместе с Достоевским, своим создателем, от повести к повести они становятся всё старше и старше.¹ Мы покажем, что их общая история — классический пример существования людей, одержимых стыдом. Эти четыре безымянных протагониста — нарциссы, стыдящиеся самих себя. Они думают, что им нет места в жизни, что они исключены из тех сообществ, к которым жаждут принадлежать. Страхась отвержения или неудачи, они в качестве защиты выбирают одиночество. Мечтатель «Белых ночей» говорит, что он «тип <...> оригинал <...> смешной человек!» (2; 111). Подпольный человек — что он «больной», «злой», «непривлекательный» (5; 99). Закладчик отказывается защищать честь полка, боясь, что дуэль будет выглядеть «глупо» (24; 30). Последний мечтатель называет себя «смешным» (25; 104). Обнажая перед читателями стыд героев за самих себя, Достоевский дает ключ к пониманию истории своих одиночек. Выбирая повествование от первого лица, он подчеркивает их нарциссизм. Не давая им имен, он подчеркивает их типичность. Делая их всех мечтателями, Достоевский подчеркивает, какова цена их отчуждения от общества.

МЕЧТАТЕЛЬ «БЕЛЫХ НОЧЕЙ»

Мечтатель «Белых ночей» — юный идеалист, чей стыд проявляется скорее в застенчивости, нежели в гордости. Он мечтает, как будет знакомиться с молодыми девушками и рассказывать им свою историю, надеясь, что его поймут и оценят. Его мечта сбывается. Он спасает Настеньку из хищных когтей пьяницы, рассказывает ей о себе, и она отвечает ему пониманием, которого он так жаждет. Даже когда ее жених возвращается, она не хочет порывать их общение. Но Мечтатель «Белых ночей» выбирает

¹ R. Belknap, «The Gentle Creature as the Climax of a Work of Art that Almost Exists», *Dostoevsky Studies, New Series*. Vol. 4 (2000): 35.

одинокость, и этот выбор предвосхищает почти полный солипсизм его последователей.

Достоевский подчеркивает одиночество своего Мечтателя несколькими способами. Во-первых, он сходится с зданиями, а не с людьми. Он необычайно тонко чувствует петербургскую архитектуру, например, деликатно избегая одно из своих любимых зданий после того, как его покрасили в канареечный цвет, чтобы оно не смущалось. Во-вторых, перед тем как признаться Настеньке в отчужденности от общества и рассказать ей свою историю, Мечтатель сравнивает себя с джинном, просидевшим тысячу лет «в кубышке под семью печатями». Таким образом он признает, что закупорил свои душу и сердце. Наконец, самое важное: Мечтатель рассказывает Настеньке свою историю от третьего лица, и этот прием обнажает его защитные механизмы. Превращая самого себя в объект повествования, он раскрывает собственную склонность превращать жизнь в искусство, и это позволяет ему в некоторой степени держать свою жизнь под контролем. Более того, эта стратегия позволяет ему как повествователю сохранять дистанцию от себя как от героя повествования. Глядя на себя чужими глазами, он может преодолеть собственный стыд. Сочувственное внимание Настеньки оказывается целительным: «Я ожидал, что Настенька, которая слушала меня, открыв свои умные глазки, захохочет всем своим детским, неудержимо-веселым смехом, и уже раскаивался, что зашел далеко <...> но к удивлению моему, она промолчала, погода немного слегка пожала мне руки и с каким-то робким участием спросила: „Неужели и в самом деле вы так прожили свою жизнь?“» (2; 118) Он ждет, что Настенька будет над ним смеяться, и мы понимаем, какого скверного он о себе мнения. Своим сочувствием Настенька указывает ему выход из самоудинения, куда он себя загнал.

Достоевский преодолевает рамки повествования от первого лица, рассказывая нам о своих героях, когда они сами рассказывают о себе. Например, Мечтатель «Белых ночей» говорит Настеньке, что отдал бы все годы мечтаний за один день настоящей жизни. Но в конце рассказа, когда она в письме предлагает ему свою дружбу, то есть настоящую жизнь, он отказывается. Четыре неожиданных ночи, проведенные с Настенькой, оказываются в русле его мечтаний; ее предложение из этого русла выбивается. В последующих повестях Достоевского отношения с молодой девушкой служат мечтателям материалом для их фантазий. Однако в отличие от ожесточившихся людей из поздних повестей, Мечтатель «Белых ночей» остается благодарным. В отличие от них, он говорит: «Боже мой! Целая минута блаженства! Да разве этого мало хоть бы и на всю жизнь человеческую?..» (2; 141).

И хотя Мечтатель явно ожидает, что собеседник скажет «да», Достоевский, за спиной Мечтателя, явно говорит «нет». Мечтатель может вызывать сочувствие, он может воспользоваться возможностью сделать добро другому человеку, но его решение снова уйти в свою скорлупу раскрывает серьезную проблему, проявляющуюся у поздних мечтателей Достоевского:

желание управлять жизнью. Эти четыре мечтателя пытаются управлять своей жизнью, рассматривая себя и других в качестве литературных героев. Они пытаются оставаться в рамках известного и привычного, создавая сценарии поведения для себя и других.²

«ЗАПИСКИ ИЗ ПОДПОЛЬЯ»

«Записки из подполья» — еще одна повесть Достоевского о стыде. В отличие от Мечтателя «Белых ночей», предающегося фантазиям, Подпольный выстраивает интеллектуальные конструкции. И хотя эти два персонажа принципиально по-разному защищаются от стыда, каждый обнажает собственную нарциссическую ограниченность, обращаясь с женщинами в своей жизни как с литературными конструкциями. Рыцарски настроенный Мечтатель сбрасывает защитную скорлупу, чтобы помочь Настеньке, оказавшейся в беде. Подпольный, с другой стороны, воображает себя спасителем, но тем не менее в реальности намеренно оскорбляет и унижает Лизу. Намеренная жестокость Подпольного, как он сам признает, происходит из глубокого стыда, который он передает другим.³

Стыд Подпольного формирует его повествование, в том числе и его необычную структуру.⁴ Его теории, изложенные в первой части, призваны оправдать его обращение с Лизой во второй части и защитить его самого от воспоминаний об этом. В главке 9-й второй части Подпольный объясняет динамику передачи собственного стыда Лизе:

«Ты пришла потому, что я тогда тебе жалкие слова говорил. Ну вот ты и разнежилась и опять тебе „жалких слов“ захотелось. Так знай же, знай, что я тогда смеялся над тобой. И теперь смеюсь. <...> Да, смеялся! Меня перед тем оскорбили, за обедом вот те, которые тогда передо мной приехали. Я приехал к вам с тем, чтоб исколотить одного из них, офицера,

² Я пользуюсь термином «сценарий», принадлежащим Дэниелу Натансону. Д. Натансон исследовал психологию стыда вслед за своим учителем Кэлвином Томкинсом, пионером в этой области. Я использую этот термин в несколько ином значении, нежели Сара Янг в своей превосходной книге *Idiot: Dostoevsky's The Idiot and the Ethical Foundations of Narrative: Reading, Narrating, Scripting* (London: Anthem Press, 2004). Концепция С. Янг более нарратологична и разветвлена.

³ Наиболее интересны следующие работы о психологии стыда: Francis Broucek, *Shame and the Self* (1991); Gershen Kaufman, *The Psychology of Shame: Theory and Treatment of Shame-Based Syndromes* (1993); Michael Lewis, *Shame: The Exposed Self* (1992); Susan Miller, *The Shame Experience* (1993); Andrew Morrison, *Shame: The Underside of Narcissism* (1989); Donald L. Nathanson, *Shame and Pride: Affect, Sex and the Birth of the Self* (1992) and ed., *The Many Faces of Shame* (1987), and ed., *Knowing Feeling: Affect, Script and Psychotherapy* (1996); Carl Schneider, *Shame Exposure and Privacy* (1977; 1992); and Leon Wurmser, *The Mask of Shame* (1981). Наиболее полезным для моей работы оказался философский анализ стыда в книге Дж. Дэвида Веллемэна (J. David Velleman) «The Genesis of Shame», *Philosophy and Public Affairs* 30, № 1 (Winter 2001): 27–52.

⁴ См. мою статью: «On Shame and Human Bondage: Dostoevsky's Notes from Underground», in *Dostoevsky: On the Threshold of Other Worlds. Essays in Honour of Malcolm Jones* (Bramcote Press, 2006).

но не удалось, не застал; надо же было обиду на ком-то выместить, своё взять, ты и подвернулась, я над тобой и вылил зло и насмеялся. Меня унизили, так и я хотел унижить; меня в тряпку растерли, так и я власть захотел показать...» (5; 173).

В этих словах раскрываются два аспекта стратегии Подпольного. Из первых шести предложений ясно, что он, соблазняя Лизу, сознательно использует риторические приемы. Она пришла к нему, потому что он нарисовал «картинки» — картинки чистоты ее души, а потом — ужаса ее положения. И так как теперь он чувствует собственную уязвимость, он обрушивается на нее, переменяя собственные намерения. В следующих трех предложениях Достоевский показывает, как стыд порождает чувство вины.⁵ Люди унижали Подпольного, теперь он унижает других — вначале сексуально, потом словами. Таким образом, стыд заставляет Подпольного терзать Лизу словом и делом. Стыд рождает чувство вины. А вина заставляет его писать. «Записки...» свидетельствуют о его нравственных недостатках: он разоблачает себя отчасти для того, чтобы облегчить бремя вины и одиночества, но это ему не удастся. Чтобы искупить содеянное зло, он должен признать порочность своего поступка. А для этого он должен принять всеобщие нравственные нормы. А этого, как мы видим из первой части, он не сделает. Эгоизм Подпольного чернит его этику и диктует его мироотношение. И на словах, и на деле Подпольный снова и снова выбирает агрессивную самозащиту, а не уязвимость человеческих взаимоотношений.

Подпольный не может вынести собственного стыда и не может вынести, когда его стыд видят другие: «А знаешь, что все эти три дня меня беспокоило? А то, что вот я тогда героем таким перед тобой представлялся, а тут вот ты вдруг увидишь меня в этом рваном халатишке, нищего, гадкого. Я тебе сказал давеча, что я не стыжусь своей бедности; так знай же, что стыжусь, больше всего стыжусь, пуще всего боюсь, пуще того, если б воровал, потому что я тщеславен так, как будто с меня кожу содрали, и мне уж от одного воздуха больно» (5; 174). Он признается в собственном тщеславии и нарциссической ранимости, в страхе, что Лиза увидит его таким, каков он есть, — несчастным человеком, а не таким, каким он хочет выглядеть, — героем, спасителем. Затем он заявляет, что никогда не простит ее за то, что она видела его стыд. Он скорее будет жить без нее, чем разделит с ней свой стыд.

Много лет спустя одиночество Подпольного достигнет такой степени, что он начнет писать. Это позволит ему создать аудиторию для своего повествования, и ей он будет показывать свой интеллект и перед ней оправдывать прошлые поступки. Поэтому часть первая открывается тео-

⁵ В широком смысле стыд связан с личностью человека; вина в более узком смысле связана с поступком человека. Стыд возникает из чувства отчуждения, опредмечивания или отрицательной самооценки; вина возникает из преступления личных, нравственных, общественных или юридических норм.

ретическим фейерверком, блестящим риторическим представлением. Грандиозной демонстрацией собственного интеллекта Подпольный утверждает свою правомочность в качестве активного члена общества. Но Достоевский опровергает теорию части первой автобиографией части второй — в ней читатели видят, что теории Подпольного — порождение не его раздумий, но мучительного переживания двадцатилетней давности. В третьей фразе части первой Подпольный говорит, что он «непривлекательный». Задолго до того, как во второй части Подпольный расскажет историю Лизы, он раскрывает нарциссическую боль, кроющуюся за стратегией сведения всего к работе мысли: «Я, например, ненавидел свое лицо, находил, что оно гнусно, и даже подозревал, что в нем есть какое-то подлое выражение <...> Но что всего ужаснее, я находил его положительно глупым. А я бы вполне помирился на уме. Даже так, что согласился бы даже и на подлое выражение, с тем только, что лицо мое находили в то же время ужасно умным» (5; 124–125). Как и знаменитая первая фраза повести, эти слова воплощают одержимость Подпольного человека тем, каким его видят другие. Аналогичным образом сравнение законов природы и теории детерминизма с каменной стеной имеет истоком отношения с Аполлоном, суровым слугой, который не поддается ни на одну попытку хозяина подчинить его своей воле.

Философ Дэвид Веллеман выдвинул теорию стыда, в рамках которой теории Подпольного предстают в новом свете. Веллеман считает, что стыд — это боязнь оказаться выключенным из социума, которому люди пытаются передать собственное представление о своей личности⁶, и эта точка зрения напоминает о крайнем беспокойстве Подпольного по поводу того, каким он показывается другим людям. Веллеман считает, что когда человек показывает нечто личное, он теряет контроль над саморепрезентацией, и отсюда происходит стыд.⁷ Страх Подпольного, что он провалится со своей саморепрезентацией, пронизывает часть первую и стимулирует действие части второй. В автобиографической части второй каждое событие, о котором рассказывает герой, развивается по одной и той же модели: чувство стыда заставляет его раскрыться; раскрывшись же, он испытывает еще больший стыд — и Подпольный обращается в бегство. Он бежит в свое одиночество, он думает, фантазирует или занимается и тем и другим одновременно. Из этих «укреплений» он совершает агрессивные вылазки и снова терпит поражение. Это снова и снова происходит на глазах у читателей, и так Достоевский дает нам увидеть, что сбежать из подполья значит покинуть этот порочный круг.

Достоевский также показывает читателям, что у Подпольного человека нет нравственного воображения. Он словно бы не может быть творцом собственной жизни. Он жаждет обрести идентичность, но понятия не имеет, каким бы он хотел быть (I; 2). Он фантазирует, но сюжеты берет

⁶ Velleman, 50.

⁷ Velleman, 42.

из книг (II; 2). Он томится жадой священного, но не может постичь его (I; 10–11). Говоря языком мифа, он чувствует, что чего-то не хватает, но он не может этого вообразить, потому что это «что-то» вне его. Его одиночество граничит с солипсизмом. Слушателей своего повествования он создает по собственному образу: «Оставьте нас одних, без книжки, и мы тотчас запутаемся, потеряемся, — не будем знать, куда примкнуть, чего придерживаться; что любить и что ненавидеть, что уважать и что презирать? Мы даже и человеками-то быть тяготимся, — человеками с настоящим, собственным телом и кровью; стыдимся этого, за позор считаем и норовим быть какими-то небывалыми общечеловеками» (5; 178–9). Подпольный заявляет, что книги дают всем образованным читателям сценарий жизни — так Достоевский дает своим читателям понять, что Подпольный строит свою жизнь по литературным образцам. Он не может понять Лизу, потому что она совершает независимые поступки, а не ведет себя как литературная героиня.

В части второй Подпольный признается, что фантазирует, чтобы убежать от реальности и таким образом безопасно жить чужой жизнью. Долгими часами он погружен в одинокие фантазии, основанные на книгах. По большей части он предается грандиозным героическим мечтам:

«Я, например, над всеми торжествую; все, разумеется, во прахе и принуждены добровольно признать все мои совершенства, а я всех их прощаю. Я влюбляюсь, будучи знаменитым поэтом и камергером; получаю несметные миллионы и тотчас же жертвую их на род человеческий и тут же исповедываюсь перед всем народом в моих позорах, которые, разумеется, не просто позоры, а заключают в себе чрезвычайно много „прекрасного и высокого“, чего-то манфредовского. Все плачут и целуют меня (иначе что же были бы они за болваны), а я иду босой и голодный проповедовать новые идеи и разбиваю ретроградов под Аустерлицем» (5; 133).

Хотя другие люди и населяют фантазии Подпольного, актер там только один — он сам. Снова Достоевский дает читателям металитературные подсказки для прочтения текста Подпольного. Во-первых, он строит собственный образ на основе романтических текстов. Во-вторых, его фантазии повторяют структуру его текста: они кажутся открытыми читателям, но на самом деле они для читателей закрыты. Современники Подпольного и аудитория его повествования выступают в роли покоренных или восхищающихся, или и тех и других ролях одновременно.

И Достоевский, и его герой подчеркивают самоизоляцию Подпольного. Он просто не может представить отношения, основанные на взаимности. Он признается, что «любить у меня — значило тиранствовать и нравственно превосходить. Я всю жизнь не мог даже представить себе иной любви <...> Я и в мечтах своих подпольных иначе и не представлял себе любви, как борьбою» (5; 176). Он считает, что любовь — это борьба за господство, и поэтому для него возможны только два исхода: быть или хозяином, или рабом. Он описывает корень своей трагедии: «на-

чинал ее всегда с ненависти и кончал нравственным покорением, а потом уж и представить не мог, что делать с покоренным предметом» (5; 176). Эти поразительные слова обнажают главное, в чем проявляется ограниченность Подпольного. Видя в других не равных себе людей, но некие объекты, он отрицает возможность осмысленных отношений. Он также лишает себя возможности самопознания. Создавая мир по своему образу, он упротствует в своей самоизоляции.

Лиза показывает ему выход. Она также одинока, унижена, бедна. Она также прячется за собственной каменной стеной. Но всё же, увидев страдания Подпольного, она открывается ему, такому же страдальцу, и по своей воле предлагает разделить с ним его боль. В отличие от Подпольного, Лиза видит себя в связи с другими людьми, а не противопоставлении им. Она выходит за рамки ролей, которые он ей предназначает. Сочиняя ее часть сценария, Подпольный отталкивается от литературного клише XIX в. — образа благородной проститутки. Достоевский же дает другую модель — героиню знаменитой сентиментальной повести Н.М.Карамзина «Бедная Лиза» (1792), бедную девушку, которую соблазнил и бросил аристократ. У Карамзина Лиза, в отчаянии совершающая самоубийство, — жертва своего социального положения и того, что она женщина. Подпольный человек пытается превратить Лизу в свою психологическую жертву, но к его удивлению она отвергает его сценарий. Она уходит, не взяв денег. Лиза ведет себя как свободное существо, а не как литературный персонаж, и тем самым она показывает главную проблему Подпольного: он не умеет жить, он умеет только читать.

Лиза для Достоевского — не только альтернатива Подпольному, но и как бы смоделированный им читатель. Вначале она только слышит оскорбления Подпольного, потом она заглядывает за его «укрепления» и сочувствует его страданию: «Лиза, оскорбленная и раздавленная мною, поняла гораздо больше, чем я вообразил себе. Она поняла из всего этого то, что женщина всегда прежде поймет, если искренно любит, а именно: что я сам несчастлив» (5; 174). Она откликается не на его слова, она откликается на скрывающееся за ними страдание. Как и Лиза, мы должны увидеть несчастье — и тот выбор, из-за которого к нему пришел Подпольный. Лиза выходит за рамки его сценария, потому что действует из сострадания. Она бросает вызов его солипсизму, потому что она — равный ему человек, показывающий себя миру. Подпольному стыдно из-за ее великодушия, поэтому он мучает ее. Во время их первой встречи его унижали другие, поэтому, приехав в публичный дом, он грубо овладевает ею. Униженный тем, что она отталкивает его доброту, он унижает ее словами. Во время их второй встречи Лиза появляется как раз тогда, когда он в бессильной ярости бранит Аполлона. Лиза оказывается свидетельницей унижения Подпольного перед собственным слугой, и он набрасывается на нее. Она видит, как он не выдерживает и разражается слезами, предлагает ему себя, и он грубо овладевает ею.

Вслед за этим Подпольный теряет лицо — это понимает и он сам, и читатели. Поэтому, набрасываясь на Лизу из-за того, что она видела его позор, он набрасывается и на нас. Он говорит ей:

«Да неужели ж ты даже не видишь и теперь еще не догадалась, что я тебе никогда не прощу этого, что ты застала меня в этом халатишке, когда я бросался, как злая собачонка, на Аполлона. Воскреситель-то, бывший-то герой, бросается, как паршивая, лохматая шавка, на своего лакея, а тот смеется над ним! И слез давешних, которых перед тобой я, как пристыженная баба, не мог удержать, никогда тебе не прощу! И того, в чем теперь тебе признаюсь, тоже никогда тебе не прощу!» (5; 173).

Подпольный не может вынести разрыва между собственным идеальным представлением о себе («воскреситель-то») и своим подлинным образом («злая собачонка», «лохматая шавка»), и он не может вынести того, что Лиза видит его не таким, каким он хотел бы казаться, но таким, каким он видит себя сам. Это верно и по отношению к аудитории, к которой адресовано его повествование: он не может простить нам то, что мы видели его позор.

В образе Подпольного Достоевский воплощает стеснительность как сущность стыда — стыдящийся стесняется и всё время думает о себе, каким он предстает в глазах других. Видя в открытости отношений угрозу своей независимости, Подпольный ударяется в одиночество. В изоляции он жаждет общества. Он тянется к читателям и всё же отталкивает нас. Он жаждет одобрения читателей и одновременно боится отрицательной реакции. Стеснительность парализует его. Достоевский мастерски рисует эту диалектику стыда. Он создает повествователя, который использует защиту от стыда как стратегию повествования, и таким образом Достоевский открывает читателям то, что хотел скрыть от них Подпольный. У Подпольного агрессивный стиль. Каждое предложение — битва, он рассуждает и одновременно преувеличенно актерствует; он ищет одиночества и одновременно отвергает его. Он открывает и одновременно подавляет свои положительные эмоции. Он признается, что отвратителен сам себе, и одновременно провозглашает собственное превосходство. Он уходит в книжные фантазии, которые пытается навязать другим. Но структура его текста, который создают и он, и Достоевский, — выдает героя. Гениально переворачивая структуру «Исповеди» блаженного Августина, которая начинается с автобиографии, а заканчивается богословием, Достоевский с помощью биографии Подпольного в части второй дискредитирует его философию в части первой. Достоевский создал персонажа, который хвастается собственными сознанием и сознанием себя в глазах других и тем не менее много раз совершает выбор бессознательно; он стремится к оригинальности, но создает собственный образ из текстов других. Так Достоевский показывает, как стыд Подпольного формирует его жизнь и искусство.

Достоевский написал «Записки из подполья», чтобы показать недостаточность теорий для объяснения поведения людей. Чтобы опровергнуть современные теории разумного или просвещенного эгоизма, Достоевский

говорит о любви и сострадании. Но он также подрывает пропаганду его героем индивидуализма, показывая негативные последствия выдвижения «я» на первый план. Подталкиваемый стыдом, Подпольный вредит не только самому себе, но и другим. Стыд ведет его к скверным поступкам. Отказываясь признать свои злые поступки, он отъединяется от общества, теряя всякую надежду на избавление. Другие две повести от первого лица рассказаны повествователями, оказавшимися в сходных ситуациях. Они — нарциссы, вырванные из своих косных «укреплений» встречами с попавшими в беду девушками. Закладчик в «Кроткой» балансирует на краю самообвинения; Смешной человек принимает на себя ответственность за прежние поступки и решает изменить мир.

«КРОТКАЯ»

В «Кроткой» (ноябрь 1876) и «Сне смешного человека» (апрель 1877), двух самых знаменитых повестях, напечатанных в «Дневнике писателя», Достоевский противопоставляет отчужденных, одиноких мужчин с западным образованием юным девушкам (во втором случае — маленькой девочке), находящимся в кризисной ситуации. В рассказах отражаются многие оппозиции, центральные для «Дневника»: Россия и Запад; рационализм и интуиция; атеизм и вера; оторванность от родной земли и почвенничество; одиночество и общество; апатия и «живая жизнь»; прямолинейность и мудрость; успокоение и беспокойство. Эти оппозиции существуют на психологическом, социополитическом и метафизическом уровнях и отражают две ключевые метафоры — разъединения и соединения. Взятые сами по себе, эти два шедевра выходят за рамки русской действительности; в контексте «Дневника...» Достоевского, они отражают эту действительность.

В «Кроткой» очевидно постоянное стремление Достоевского объяснять современную ему действительность. В октябре 1876 г. Достоевский прочел небольшую заметку в газете про смерть молодой портнихи, которая выбросилась из окна шестого этажа с иконой в руках. Завороженный этим парадоксальным образом отчаяния и веры, Достоевский включил парадоксы стыда в трагедию «Кроткой». Он снова создал безымянного повествователя, рассказывающего свою историю от первого лица. Как и Мечтатель «Белых ночей», как и Подпольный, Закладчик одинок, и встреча с попавшей в беду юной девушкой меняет его жизнь. Как и юный Мечтатель, Закладчик мечтает о любви и счастье. Как и Подпольный, он бежал от постыдного прошлого. В отличие от обоих, Закладчик встречает женщину моложе его на двадцать пять лет, и разницей в возрасте обусловлена их трагедия.

В «Кроткой» Достоевский снова затрагивает тему неравноправия полов и его социальных последствий. С этой темой читатели уже встречались в «Записках из подполья». И Подпольный, и Закладчик бедны, но независимы, у них есть возможность сделать хоть какую-нибудь карьеру.

Лиза и Кроткая — юные девушки, которых семья довела до отчаяния, вынуждая их торговать собой. Лиза бежит от семьи и продает себя в публичный дом. В начале рассказа Кроткая оказывается перед мрачным выбором: выйти замуж за вдовца, избивавшего свою жену, или найти место. В последнюю минуту Закладчик предлагает ей другой выход и таким образом спасает ее от позорного положения, которое может закончиться насилием. Однако после этого неожиданного спасения она оказывается неготовой к повседневным унижениям в роли его жены. Он отвергает ее привязанность, ограничивает ее свободу, экономит в мелочах на хозяйственных расходах, устанавливает царство молчания. Таким образом, Кроткая меняет откровенную враждебность семьи на скрытую тиранию Закладчика. По иронии судьбы, представляясь освободителем Кроткой, Закладчик ограничивает независимость своей молодой жены.

Хотя в центре повествования Закладчика его личная трагедия, Достоевский выбирает название, говорящее о широкой общественно-политической проблематике. Слово «кроткая» напоминает о Нагорной проповеди Христа: «Блаженные кроткие, ибо они наследуют землю» (Мф. 5: 5). Но кротость также напоминает о парной оппозиции, предложенной Аполлоном Григорьевым. Будучи ведущим критиком в «Эпохе» А.А.Григорьев создал теорию органической критики, где утверждалось, что всякое искусство должно органически происходить из родной почвы. Он считал «смирность» (синоним «кротости») природной русской чертой и противопоставлял ее «хищности» европейцев. Таким образом, название рассказа намекает на эту идею, которую Достоевский включает в гендерную динамику рассказа.

В начале рассказа Закладчик признается, что ему нравится неравенство возраста, класса, образования. Потомственный дворянин, служивший в элитном полку, Закладчик Достоевского демонстрирует свое европейское образование, цитируя «Фауста» Гете. Кроткая, осиротевшая в двенадцать или тринадцать лет, дочь личного дворянина, в течение тех трех лет, что она жила у теток, всего лишь посещала курсы. Он из семьи с положением в свете; она со смертью родителей потеряла всё. Как только Закладчик узнает о ее положении, он признается: «И главное, я тогда смотрел уж на нее как на мою и не сомневался в моем могуществе» (24; 10). Внимательные читатели видят в этих словах намек Достоевского на «хищнические» склонности Закладчика. Более того, пытаясь подогнать Кроткую под свой образ идеальной жены, Закладчик отбирает у нее свободу. Он подавляет ее непосредственность, щедрость, независимость, любовь. У него есть цель, но он не делится с женой этой целью. И хотя ему вполне понятны собственные действия, она видит в них бессмысленную тиранию.

Строгость мужа ведет Кроткую к бунту. Сперва она щедро помогает капитанской вдове, он запрещает ей работать в лавке, отрезая ей возможности общения с другими. Затем она бросает ему вызов, флиртуя с его старым врагом, от которого она узнает о прошлом позоре мужа. Муж шпионит за ней; как тюремщик, приводит ее домой. Наконец, она настав-

ляет на него, спящего, револьвер. Он просыпается, видит всё и — закрывает глаза. Таким образом, между ним и его женой происходит дуэль, корреспондирующая в рассказе с другой дуэлью, на которой герой отказался драться за честь полка. В его собственных глазах этот поступок доказывает его храбрость, таким образом возвращая ему честь.

Достоевский блестяще показывает, что Закладчик думает только о себе. Он настолько занят собой, что не видит расхождений между событиями, о которых он рассказывает, и тем, как он эти события толкует. Он утверждает, что разрушил их брачный союз, купив ей отдельную кровать, но она уходит первой, проведя ночь на кушетке. Он утверждает, что победил в их дуэли, но не может доказать, что она его видела. Подпольный человек утверждал, что победил в дуэли на тротуаре, которую он сам же и придумал, Закладчик утверждает, что победил жену, даже не понимая, что она борется не с ним, а с собственной совестью. Только когда его жена тяжело заболела и он думает, что она может умереть, Закладчик начинает думать о ней как о независимом существе. Выздоровев, она начинает петь в одиночестве, и он понимает, что она исключила его из своего мира. В истерике он бросается к ее ногам и рассказывает как о своем прошлом позоре, так и о своих планах на будущее, и этот резкий поворот приводит ее к самоубийству.

Как и в предыдущих повествованиях от первого лица, Достоевский показывает, как стыд Закладчика определяет его поступки. Как прямо говорит Кроткая, Закладчик «мстит» обществу (5; 307) за свои прошлые унижения. Отказавшись драться на дуэли за честь полка, он тут же подает в отставку. От нищеты его спасает небольшое теткино наследство, и он выбирает профессию, которая дает ему личную и финансовую независимость, отделяя его от его круга и обеспечивая ему преимущество над клиентами. Таким образом, стыд формирует его жизнь.

Его отношения с женой также складываются под влиянием стыда. Ограничив свой собственный мир, он ограничивает и ее мир. Когда он ограничивает ее свободу самовыражения, она бунтует. Хотя она инициирует их сексуальный разрыв, он оформляет его. Однако когда он покупает ей отдельную кровать, он дает ей независимость, которая приносит ему гибель, — она выбирает собственную форму защитного одиночества. Терзаемая виной, Кроткая обещает быть верной женой. Но, напуганная его жестокостью, она настолько замыкается в себе, что временами забывает про него. Ее уход в себя вызывает у него истерическое признание: «Я не скрыл даже того, что и от себя всю жизнь скрывал <...> Я ей объяснил, что я тогда в буфете действительно струсил <...> Струсил не дуэли, а того, что выйдет глупо... А потом уж не хотел сознаться, и мучил всех, и ее за то мучил, и на ней затем и женился, чтобы ее за то мучить» (24; 30). Как и Подпольный, Закладчик боится показаться смешным. Его легкоранимая гордость диктует его поступки. Как и Лиза, Кроткая понимает, что он преувеличивает из-за страданий; как и Лиза, это униженное дитя стремится успокоить измученного человека.

Но поскольку рана, нанесенная его самолюбью, велика, Кроткая не может дать своему мужу то, в чем он нуждается. Под маской любви он использует ее. Женившись на ней, он надеялся смягчить свой стыд и свое одиночество:

«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. И мог ли я что-нибудь объяснить так сразу этой шестнадцатилетней и предубежденной? Например, как мог бы я, без случайной помощи происшедшей страшной катастрофы с револьвером, уверить ее, что я не трус и что меня обвинили в полку как труса несправедливо? Но катастрофа подоспела кстати. Выдержав револьвер, я отместил всему моему мрачному прошедшему. И хоть никто про то не узнал, но узнала она, а это было всё для меня, потому что она сама была всё для меня, вся надежда моего будущего в мечтах моих! Она была единственным человеком, которого я готовил себе, а другого не надо было...» (24; 24).

Как и Подпольный, из-за своего глубинного стыда Закладчик стремится управлять миром. Он сочиняет сценарии для других. От жены он требует невозможного: во-первых, чтобы она понимала его без слов, а затем чтобы она была для него всем. Слова Закладчика показывают, что стыд движет его желанием обладать и волей к власти и что он недооценивает способности Кроткой понимать его стыд. Вместо того, чтобы взывать к ее любви и интуиции, он выбирает господство.

Как и Подпольный, Закладчик считает других скорее конструктами, нежели людьми из плоти и крови. Молчаливая дуэль с юной женой удовлетворяет его. Даже когда она выздоравливает, Закладчик не делится с ней планами на их совместное будущее: «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; 25). За спиной рассказчика Достоевский снова показывает разрушительную мощь нарциссизма. Закладчик считает жену не независимой личностью, но материалом для своих фантазий.

От Кроткой не укрывается, что он замкнулся в себе, и она тихо бормочет: «А я думала, что вы меня оставите так» (24; 28). Ее душераздирающие слова показывают, какой духовный ад для нее создал Закладчик. Он медленно убивал ее душу, лишая ее всякой отдушины для добра в ее сердце. Даже меняя сценарий, он эгоистично разыгрывает собственные фантазии. Он решает, что должен увезти ее в Булонь, «на наше новое солнце», прежде чем они вернуться к «новой трудовой жизни» в Петербурге (24; 30). Здесь Достоевский снова разоблачает рассказчика, а рассказчик разоблачает себя сам. Рассказчик планирует поездку в Булонь для излечения жены. Однако в выборе курорта Достоевский видит отчуждение рассказчика от родной почвы. Если вначале он мечтает удалиться от дел, переехать в Крым и завести семью, оставив прошлое позади, то

теперь Закладчик решает увезти жену за границу. Он планирует оторвать ее от родной почвы.

Столкнувшись с перспективой оказаться в чужой стране в полном одиночестве, с мужем, который собирается снова утвердиться в своих супружеских правах и сосредоточить на ней свое неотступное нарциссическое внимание, измученное дитя выбирает смерть. Вместо того, чтобы согласиться на объятия мужа, она прижимает к груди семейную икону и бросается из окна, унося с собой любовь своей семьи. На иконе изображена Богородица с Младенцем — тоже символ семейной любви. Таким образом, Достоевский искусно противопоставляет хищническую любовь Закладчика бескорыстной любви Кроткой. Он также вкладывает в ее выбор политический подтекст: дитя России отказывается быть оторванной от родной почвы. Оставив только «горстку крови», знак своей душевной раны, она вырывается из когтей Закладчика.

Кроткая кончает парадоксальной смертью, являющей собой одновременно грех и спасение, отчаяние и надежду. Она бежит из земного мира мужского господства, прижимая к груди образ вечной материнской любви. И хотя, кончая с собой, она совершает великий грех, она прижимает к себе образ матери и сына, молящих Господа о грешниках. Отчаявшись в земной жизни, Кроткая прижимает к себе образ божественного сострадания.

Как пишет Достоевский в предисловии к «Кроткой», он выбрал фантастическую форму — как бы стенографическую запись мыслей Закладчика, чтобы передать необыкновенно реалистически внутренний диалог человека перед телом жены. Называя «Последний день приговоренного к смерти» Виктора Гюго образцом для своего повествования, Достоевский утверждает, что фантастическая форма позволяет ему достичь иначе недостижимого реализма. Перед лицом холодного, неумолимого факта самоубийства жены, неопровержимого свидетельства того, что его жена была не литературным персонажем, но женщиной из плоти и крови, Закладчик постигает «истину». В отличие от Подпольного, упорно отрицающего собственные злые поступки, Закладчик принимает на себя ответственность за собственные поступки: «Измучил я ее — вот что!» (24; 35). Таким образом, он делает шаг к выходу из своего нарциссического самоудовольствия. Рассказ кончается отчаянным воплем Закладчика: «...что ж я буду?» (24; 35). И читатели гадают, может ли «момент истины» изменить целую жизнь, проведенную в самолюбании.

«СОН СМЕШНОГО ЧЕЛОВЕКА»

В последнем художественном тексте, опубликованном в «Дневнике писателя», — «Сне смешного человека», в полемике о самоубийстве, которую Достоевский вел всю жизнь, исследуются все идеологические оппозиции писателя. В первых шести абзацах рассказа Смешной говорит

о своей связи с европейским атеизмом и рационализмом, признается, что испытывает одиночество и апатию и обнаруживает собственное желание вести успокоенное, солипсическое существование. Но всё же в его существование вторгается настоящая жизнь в образе девочки, которой нужна помощь. Он отталкивает ее, но потом теряет свое «спокойствие». Потрясенный собственными чувствами, Смешной откладывает самоубийство, и ему снится фантастический, спасительный сон.

Хотя другие одиночки Достоевского — тоже люди с раздробленными «я», у которых чувства воюют с разумом, апатичная меланхолия Смешного человека, его главная защита от стыда, ведет героя к поискам философского утешения. Таким образом, он соответствует тому психологическому типу, который Уильям Джеймс назвал склонным к внезапным обращениям.⁸ Просьба маленькой девочки о помощи пробивает броню апатии Смешного человека и направляет его на путь обращения.

Достоевский акцентирует роль стыда в своем рассказе самым первым предложением: «Я смешной человек» (25; 104). Во втором предложении Смешной человек сообщает, каким его видят другие: «Они меня называют теперь сумасшедшим» (Там же). Затем рассказчик открывает читателям, что эти ярлыки больше не терзают его, потому что он «знает истину» (Там же). Этим первым абзацем Достоевский показывает, как нравственные прозрения формируют личность.

Рассказывая историю своего обращения, Смешной человек дистанцирует свое «я» повествователя от «я», участвующего в событиях. Он отмечает, что его реакция на стыд — замыкание в себе и размышления. В юности, например, Смешной замыкался в своей защитной раковине, но тем не менее постоянно беспокоился о том, что может выдать другим, как он смешон, и это ослабит его «укрепление» и заставит совершить самоубийство. Этот страх проявляется в патологической природе прошлого стыда Смешного человека: он связывает самораскрытие с самоуничтожением. Сила и постоянство его страха также выдают силу его исповедального порыва. Как и других одиночек Достоевского, Смешного человека раздражают противоречивые стремления к одиночеству и общению. Как и они, Смешной выбирает безопасность одиночества. Но он идет даже дальше их. Как только он приходит к выводу, что жизнь бессмысленна, он занимает позицию защитного безразличия, сужающую его поле восприятия. Он, например, толкает людей на улицах, потому что просто не замечает их (резкий контраст с подпольным человеком). Он настолько полностью уходит в себя от мира, что думает и совсем покинуть мир.

Встреча Смешного с маленькой девочкой заставляет его отложить самоубийство. Он топает на нее ногами, потому что она вызывает в нем жалость и таким образом бросает вызов его идее необходимого безразличия. Как и Подпольный, Смешной человек переводит свой жизненный

⁸ См.: William James, *Varieties of Religious Experience* (1977): 160–210.

опыт в метафизические и нравственные рассуждения: освобождает ли его решение совершить самоубийство от нравственной ответственности перед другими? Солипсические рассуждения героя ведут к этической проверке, диктующей его поступки во сне:

«Например, мне вдруг представилось одно странное соображение, что если б я жил прежде на луне или на Марсе и сделал бы там какой-нибудь самый срамный и бесчестный поступок, какой только можно себе представить, и был там за него поруган и обесчещен так, как только можно ощутить и представить лишь разве иногда во сне, в кошмаре, и если б, очутившись потом на земле, я продолжал бы сохранять сознание о том, что сделал на другой планете, и кроме того, знал бы, что уже туда ни за что и никогда не возвращусь, то, смотря с земли на луну, — было бы мне всё равно или нет?» (25; 108)

Смешной человек повторяет вопрос, поднятый Ставрогиным в «Бесах». Размещая действие на других планетах, оба дистанцируются от собственного жестокого обращения с девочками, превращая свой «срамный и бесчестный поступок» в абстрактное рассуждение. Обдумывая этот вопрос, Смешной человек неожиданно засыпает, высвобождая собственное интуитивное мышление.

Размещая действие сна Смешного человека в Эдемском саду, где произошло грехопадение, Достоевский придает рассказу метафизическое измерение. Библейский миф сочетает познание и взгляд, а также познание и чувство. После того как Адам и Ева попробовали яблоко и их глаза открылись, они понимают, что они наги, прикрываются и прячутся от Бога. Узнав, что они наги, Адам и Ева начинают стыдиться. Чувствуя, что нагота не подобает обстоятельствам, они интуитивно узнают нечто о внешнем мире. Таким образом, миф показывает тесную связь стыда с идентичностью. Он также объясняет раздробленное «я». Адам и Ева утрачивают непосредственную связь с миром и начинают стыдиться себя и друг друга. Более того, Адама и Еву изгоняют из Эдемского сада, и они отпадают от единства с Богом.

И в мифе, и у Достоевского центральной проблемой оказывается связь стыда с виной, подчеркнутая связью стыда с преступлением и уединением. Возбужденный тем, как он топал ногами на девочку, Смешной человек вначале задается вопросом, будет ли ему стыдно за поступок, совершенный на другой планете. Испытывает ли он стыд, вину, или и то, и другое? Достоевский четко показывает, что его действиями движет стыд, но эти действия вызывают укоры совести, признак того, что апатия приглушила, но не уничтожила его этическое я. В качестве компенсации в своем сне Смешной человек берет на себя всю вину за отпадение от Эдема. Он утверждает, что его присутствие — присутствие исполненного стыда человека, у которого разум господствует над интуицией, — развращает невинных обитателей Эдема. Он замечает, что их первый грех — ложь, они предают доверие, на основе которого возникает и существует общество.

И то, что он принимает на себя ответственность за грехопадение, показывает его страсть к величию, обратную сторону нарциссической ранимости; но это также показывает, что он принимает себя в качестве нравственного существа, на котором лежит этическая ответственность перед всем человеческим сообществом. Он просит своих падших друзей распять его: такое наказание облегчит его вину. Вместо этого они смеются над ним, тем самым повторяя его земные унижения. Но сон дал ему решающую дистанцию от мук прошлых унижений. Он больше не считает своих мучителей своими противниками, он видит в них таких же падших существ, как и он сам. Сон меняет его взгляд на других и тем самым меняет его взгляд на самого себя.

На протяжении всей своей творческой жизни, но особенно в 1870-е гг., Достоевский мучился из-за растущего числа самоубийств в России. Для него самоуничтожение прежде всего свидетельствовало о том, что человек не верит в Бога (именно поэтому его так заворожило парадоксальное самоубийство Кроткой). Смешной у Достоевского принадлежит к атеистам-западникам, разум которых защищает их от их эмоций. Чтобы раскрыть мысли и чувства, кроющиеся за словами и поступками, Достоевский обнажает их сны. Как отмечает Смешной, сон соединяет ум и сердце (25; 108). Во сне у Смешного не раздробленное, но цельное я. И хотя он намеревался пустить себе пулю в голову, во сне он стреляет себе в сердце. Он кричит, но не голосом, а «всем существом» своим» (25; 110). Он сохраняет атеистическое суждение о бессмысленности и унижительности жизни: «И если надо быть снова <...> и жить опять по чьей-то неустрашимой воле, то не хочу, чтоб меня победили и унизили» (25; 110). Он все еще страдает от крайней робости: «„Ты знаешь, что я боюсь тебя, и за то презираешь меня“, — сказал я вдруг моему спутнику, не удержавшись от унижительного вопроса, в котором заключалось признание, и ощутив, как укол булавки, в сердце моем унижение мое» (25; 110–111). Но потом он видит солнце и понимает «всем существом<...>, что это совершенно такое же солнце, как и наше, повторение его и двойник его» (25; 111). Это зрелище воскрешает его любовь к жизни. Сон открывает ему «новую, великую, обновленную, сильную жизнь!» (25; 109)

Таким образом, Смешного спасают не рассуждения, а откровение. Сон возвращает его в Эдем, обитатели которого — не раздвоенные, робкие создания, но цельные существа, познающие интуицией, живущие в гармонии друг с другом и со всем миром. Как только он видит и испытывает подобные любовь и единение, он понимает, что его собственная раздвоенность и отчуждение — наследие человечества после грехопадения. Во сне он любим, и это освобождает Смешного от страха отвержения. Полюбив людей из утопического сообщества, Смешной понимает, что любовь может исцелить его нарциссические раны. Сон открывает ему, что избыточный рационализм дает как защиту от эмоциональной ранимости, так и побег от трудной работы любви, то есть от деятельного труда для людского сообщества.

После своего сна неудавшийся самоубийца заключает: «Главное — любви других как себя, вот что главное, и это всё, больше ровно ничего не надо: тотчас найдешь как устроиться» (25; 119). Рассказ посвящен тому же, на чем Достоевский упорно настаивает повсюду: вера в Бога дает любовь к жизни. В этом рассказе воссоединение частей души Смешного дает любовь к земле: «вскрикивал я, сотрясаясь от неудержимой, восторженной любви к той родной прежней земле, которую я покинул» (25; 111). Он снова становится цельной личностью и поэтому может любить других: «Кроме того — люблю всех, которые надо мной смеются, больше всех остальных» (25; 118). Высвобождая в нем способность к любви, сон возвращает его земле и человечеству. Показав ему, как он связан со всем человечеством, сон освобождает его от отчуждения, куда он сам себя загнал.

Рассказ Достоевского по своим функциям подобен сну его Смешного человека. И там, и там показано, как постижение других спасает людей от одиночества и замыкания в себе. Оба ведут нас к нравственным и метафизическим размышлениям, но создают образы, преследующие наши сердца. Маленькая девочка, которая «спасает» Смешного, — одна из многих отчаявшихся детей и девушек, которые встречаются повсюду — в публицистике Достоевского, в его художественных произведениях, в памяти читателей. Как замечает Подпольный, «картинки» обладают пронзительной и незабываемой эмоциональной силой. Смешного человека особенно преследует воспоминание о промокших и рваных башмаках девочки, и этот образ связывает ее с Акакием Акакиевичем Башмачкиным из «Шинели» Гоголя. В этой детали видно не только металитературное мастерство Достоевского, она также усиливает социальный смысл его текста. Он напоминает о гоголевском образе бедного чиновника, жертве социальной несправедливости, бродящего по петербургским улицам призраком общественной совести, и этот образ усиливает образ маленькой девочки, бедного беззащитного существа, чей призыв о помощи вырывает читателей из состояния успокоенности. В отличие от Подпольного, Достоевский использует свой творческий дар для создания общности.

Все четыре повествования Достоевского от первого лица можно рассматривать как этюды о стыде и как повествовательные эксперименты. Начиная с Мечтателя-идеалиста из «Белых ночей», они рассказывают о все углубляющейся замкнутости в себе. Чтобы защитить свое нарциссически уязвимое «я» от возможных насмешек других, эти четверо уходят в себя. Мечтатель «Белых ночей», подпольный человек, Закладчик — все они подолгу живут в созданном ими самими мире фантазии. Смешной человек довел свою нарциссическую замкнутость в себе почти до абсолюта. Он размышляет: «Можно сказать даже так, что мир теперь как бы для меня одного и сделан: застрелюсь я, и мира не будет, по крайней мере для меня. Не говоря уже о том, что, может быть, и действительно ни для кого ничего не будет после меня, и весь мир, только лишь угаснет мое сознание, угаснет тотчас как призрак, как принадлежность лишь одного моего сознания, и упразднится, ибо может быть, весь этот мир и все эти люди —

я—то сам один и есть» (25; 108). Уход Смешного в себя — результат его выбора, как и у Мечтателя «Белых ночей» тридцатью годами ранее, итог его решения оставаться в одиночестве и придумывать роли для воображаемых людей, а не отваживаться на спонтанные действия в мире независимых людей.

В этом четырехчастном портрете мечтателя Достоевский показывает, как нарциссически уязвимый тип решает фантазировать о жизни, а не проживать жизнь, и этот выбор угнетает его, повреждает его нравственную восприимчивость и в конечном итоге уничтожает его желание жить. Достоевский дает всем четверым шанс выйти из одиночества, встретившись с юной девушкой. Мужчины становятся старше, женщины моложе. Мечтателю и Подпольному — немного за двадцать, когда они встречаются с семнадцатилетней Настенькой и двадцатилетней Лизой, молодыми девушками в подходящем для замужества возрасте. Закладчику сорок один, когда он знакомится с Кроткой, которой вот-вот исполнится шестнадцать. Возраст Смешного человека не указан, но, если он, как и остальные повествователи, становится старше вместе с автором, он на год старше Закладчика, когда на улице встречает маленькую девочку. Увеличивая разницу в возрасте, Достоевский подчеркивает гендерные аспекты происходящего. У мужчин хорошее образование, у них больше возможностей, но они — одержимые собой нарциссы. Мечтатель «Белых ночей» бескорыстно помогает Настеньке, но потом уходит от мира. Принадлежащие к благородному классу Подпольный и Закладчик, с другой стороны, превращают более молодых, менее образованных женщин в свои жертвы. Смешной человек отстраняется от плача маленькой девочки как от досадной помехи. Так Достоевский показывает, что эти привилегированные люди не принимают на себя ответственность за благополучие других.

Одиночки Достоевского реагируют на стыд уходом в одиночество, даже жестокостью и безразличием. Их нарциссизм мешает подлинному диалогу и любви. Они пытаются сохранить контроль над жизнью, создавая для других определенные роли. Ставя себя на первое место, эти люди ранят других. Стыд, порождающий их нарциссизм, ведет их к совершению дурных поступков. Чувствуя свою вину, они предаются саморефлексии. Юные женщины в этих рассказах оказываются катализатором действия. Их возраст и пол подчеркивают их уязвимость. Они бедные или кроткие; они хуже образованы; но все они пытаются улучшить свою жизнь. Более того, в отличие от самовлюбленных мужчин, женщины тянутся к другим страдальцам. Их собственный стыд усиливает их восприимчивость к стыду других. Они и сами ранимы, и поэтому они страдают терзаниям других. Они противопоставлены одиноким, пассивным, косным мужчинам Достоевского.

Достоевский заключает свои идеи в событийную канву рассказов: он показывает читателям, что любовь и сострадание могут освободить нас из тюрьмы стыда, нашего наследия грехопадения. Достоевский добивается

ного, давая читателям то, что Бахтин назвал «избытком» зрения.⁹ Рисуя своих героев крайними эгоистами, Достоевский поощряет читателей увидеть их ограниченность. Показывая нам разрыв между их мыслями и чувствами, их желаниями и поступками, Достоевский учит нас критически смотреть на этих персонажей. Важнее всего то, что, показывая, как стыд мотивирует их поступки, Достоевский обнажает высокую личную и общественную цену защиты от стыда. Изображая девушек, иначе реагирующих на стыд, Достоевский показывает альтернативы любви и сострадания — реакции, которые способствуют социальной гармонии и общности с помощью разделенного с другими страдания.

В этом четырехчастном портрете все усугубляющейся замкнутости в себе и постепенного самоосвобождения через соприкосновение со страданиями других Достоевский показывает колоссальный потенциал нравственного прозрения. Столкнувшись с болью маленькой девочки, Смешной человек Достоевского видит сон-откровение, который и фигурально, и буквально расширяет его поле зрения. Освобожденный от солипсического безразличия, Смешной видит в других столь же достойных и нуждающихся личностей. Проснувшееся в нем сострадание вдохновляет его на службу другим. Этим рассказом Достоевский учит нас тому, что мировоззрение — это вопрос жизни и смерти.

⁹ Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 23–24.