
Христо Манолакев

СЮЖЕТ СВИДРИГАЙЛОВА: ТЕКСТ И КОНТЕКСТ

Свидригайлов и конец «лишнего человека»

Свидригайлов застрелился ранним утром под ничего не понимающим взглядом случайно встреченного ночного сторожа. В тот же день поздним вечером перед не менее изумленными конторскими писарями Раскольников признает свою вину. Хронотоп дня противопоставляет в своей символической протяженности между восходом и закатом два возможных выхода для спасения грешной души из болота морального разрушения и деградации.

Аркадий Иванович Свидригайлов — одно из самых значимых творческих достижений Ф.М. Достоевского, художественный образ, без которого нравственно-философское воздействие романа «Преступление и наказание» было бы не столь сильным. Читатель узнает его имя еще в самом начале, приблизительно в середине произведения он «официально» представляется главному герою, а в последней части оба уже действуют рядом. Но до сих пор у исследователей не возникало желания посвятить ему самостоятельное исследование. Недавно Т.А. Касаткина сделала попытку пересмотреть утвердившуюся практику, воспринимающую Свидригайлова как идеологического «двойника» Раскольникова. По ее мнению, несмотря на то, что истории Раскольникова и Свидригайлова «параллельны», по своей сущности они «полярно противоположны»¹.

Принять эту мысль означало бы толковать Свидригайлова как второй идейный центр, равнопоставленный основному, Раскольникову, для чего, как нам кажется, не существует сюжетных оснований.

Интерпретировать Свидригайлова целиком в смысловом горизонте Раскольникова некорректно, и в то же время было бы не менее ошибочно толковать обоих независимо одного от другого. Тогда что же их связывает и противопоставляет в целом всего романа? Вопрос спровоцирован непонятной типологией образа — ее уяснение и является нашей задачей.

Впервые имя Свидригайлова *звучит в письме* Пульхерии Александровны к ее сыну. Здесь он «появляется» перед нами со *своим сюжетом*, который до последней страницы мотивирует его существование в романе: *взаимоотношения с Дуней*. Моральная наглость Свидригайлова — «сделать Дуне явное и гнусное предложение, обещая ей разные награды и сверх того бросить все и уехать с нею в другую деревню или, пожалуй, за границу» (6; 28) — так поражает воображение брата, что он сразу превращает его имя в синоним беспардонного сладострастия. «Эй вы, Свидригайлов» (6; 40) — так обращается он к незнакомому франту, преследующему пьяную девочку. Реакция студента симптоматическая — прежде чем мы встретим героя, он уже *отмечен* клеймом моральной деградации.

Позже, разговаривая с сыном, уже в Петербурге, Пульхерия Александровна дополнит это *представление* и слухом, что именно он виновен в смерти своей жены, Марфы Петровны. Однако неожиданно Дуня возражает. Впоследствии мы узнаем, что, как выяснил врач, причина смерти — апоплексический удар вследствие избыточного употребления пищи перед купаньем. Возражение той, которую текст призывает воспринять как жертву, — знак не только моральной объективности, но и *невозможности однозначной оценки* Свидригайлова.

Впервые мы сталкиваемся с ним через нарративное посредничество Сонечки. Он входит «в кадр» как случайный незнакомец (лишь позже мы установим, что *тогда* это был он). Его появление в Петербурге еще неизвестно тем, которые задали его сюжет. Вот почему важны эмоциональные подтексты ее естественной реакции во время их первой встречи. Непродолжительное общение оставляет у Сони неприятное ощущение, и она спешит уйти: «Ей стало отчего-то **стыдно**, и как будто она **обробела...**» (6; 188).

Герой *сам себя представил* Раскольникову в конце третьей части.

Студент едва сдерживает свое омерзение от его наглости: появиться перед ним после тех страданий, которые Свидригайлов причинил Дуне, и язвительно провоцирует его услышанным о

смерти Марфы Петровны. Так неожиданно для новоприбывшего опережающее обвинение семантически ставит еще неначатый диалог между «расспросом» и «обвинением».

«Ужасный человек» (6; 175) Свидригайлов отличается от *вмененной* ему *идентичности*.

Аргументированно и логично, не отрицая, он поколебал *вмененную* ему вину. И вместе с тем из-под двусмысленности его слов постепенно начинает выплывать неприятный лик *сकुчающего* бездельника и циника, морально деформированного ироника и скептика; он не испытывает колебаний и сомнений, терзания из-за страданий других ему не свойственны, у него спокойная совесть. Читатель уже увидел совершенные Раскольниковым убийства, о которых Свидригайлов еще не знает. Но его слова проецируются на тайну студента, в чью душу уже смутно начали прокрадываться нравственные сомнения.

В этом ракурсе очень значимым является как бы случайно прокравшийся в разговор *мотив о привидениях*. Раскольников продолжает любопытствовать о смерти Марфы Петровны. Неожиданности теперь нет, Свидригайлов уже играет интимностью откровения, из-под которого истину нелегко уловить. Вдруг он задает изумляющий вопрос: «А кстати, верите вы в привидения?» (6; 218). Раскольников не отвечает, но и не отклоняет намеченную тему разговора. Наоборот, он как бы провоцирует его дальнейшее развитие не менее неожиданной репликой: «Являются, что ли?» (6; 219). Диалог нарушает свой ритм, меняя смысловой код, ответа не последовало — «Свидригайлов как-то странно посмотрел на него» (6; 219). Этот странный взгляд — исключительная психологическая граница, на которой появляется *сомнение* как особый сюжет этой встречи.

Свидригайлов озадачен этим интересом. В его системе ценностей добро и зло перестали быть абсолютными ценностями, сомнение в изначальных истинах бытия, т.е. онтологическое сомнение, давно не функционально для него, а заменено ироническим скепсисом, которое является другим образом неверия и потерянной веры в необходимость верить. Он сознает эту свою особую болезнь и, не стесняясь, рассказывает о своих видениях, с циничной охотой делится своими переживаниями с Раскольниковым. Реакция, а не ответ Раскольникова произвела впечатление на него, потому что он попал в самую суть *жизненного сомнения*: «[Свидригайлов]... я вас не про

то спросил, — верите вы или нет, что привидения являются? Я вас спросил: верите ли вы, что есть привидения?» (6; 220).

Кульминация этого пугающего своими парадоксами откровения — абсурдный образ вечности, которая, вместо некой абсолютной идеи, могла бы оказаться только закоптелой деревенской баней, полной пауков (6; 221). Услышанное доводит Раскольникова до эмоционального предела, потому что в этом рассказе он видит отражение терзающих его сомнений, в слове другого он обнаруживает деформированный образ, с которым откажется идентифицироваться, откажется поверить, что возможно быть таким же.

После проанализированной сцены эмоциональность понижается, сухим и деловым тоном Свидригайлов сообщает, что Марфа Петровна завещала Дуне три тысячи рублей, и он бы хотел встретиться с ней, и как-то мимоходом попытается рассеять сомнения брата, извещая его о своей предстоящей помолвке и женитьбе.

Следующий штрих к безнравственному лику «самого развращенного и погибшего в пороках человека» (6; 228) добавляет Лужин, который вводит в контекст героя *недофильский сюжет* и *сюжет самоубийства*. Речь идет о предполагаемом и «жестоким оскорблении» (6; 228) четырнадцатилетней глухонемой девочки, что стало поводом для ее самоубийства: она повесилась; кроме нее таким же образом покончил с собой и Филипп, крепостной Свидригайлова. Причины смерти обоих остались невыясненными, а из-под слуха проступает незнакомый профиль злодея и насильника. Неожиданно (и для Лужина!) Дуня выражает свое недоверие к его словам и аргументирует это... другим слухом; позже и Раскольников усомнился в услышанном, сообщая о завещании Марфы Петровны.

Так заканчивается наша первая встреча со Свидригайловым. Динамика его появления строится как *расширение* информационного горизонта, постоянно сопровождаемое слухами и сомнениями; слух имплицитно становится коммуникативным кодом встречи, метафорой бытия героя. Он второстепенный персонаж, который предпочитает прикрытое движение в тени. *Слух и тень*, в контексте неизвестных причин его появления в Петербурге, порождают всеобщий страх, который охватывает не только знающих его (мать Раскольникова, Дуню, Лужина²), но и тех, кто встречает его впервые (Соню, Раскольникова).

Однако Свидригайлов появляется еще раз в этот день. Спрятавшись в пустой комнате рядом с квартирой Сони, он подслушивает

ее разговор с Раскольниковым. Эта сцена как целостный смысловой ансамбль развернута в дискурсе готического и продолжает развивать негативные потенции образа. Неоднократно отмечалось, что эта особенность поэтики «Преступления и наказания» является целенаправленной рецепционной стратегией и объясняется особенностями его журнальной публикации.

Но если интерпретировать эту деталь сюжета только в намеченном горизонте журнальной прагматики, вряд ли можно уловить символическую связь между Свидригайловым и таинственным «скорняком» (6; 275). Припомним: только он догадался, что студент убил обеих женщин и прямо в глаза обвинил его, а потом проинформировал Порфирия Петровича о своих подозрениях. Несмотря на то, что оба, Свидригайлов и скорняк, не встречаются и вряд ли подозревают о существовании друг друга, за внешним соответствием в плане интриги между ними намечается существенное сближение по отношению к душевной тайне Раскольникова³. В контексте исследуемой проблемы значимым является их противоположное отношение к онтологии тайны. И когда скорняк сообщает Порфирию о своем предположении, и когда просит у Раскольникова прощения за то, что заподозрил его, он действует с позиции христианской нормы, согласно которой одинаково грешны как убийство, так и ложь. С той же настойчивостью, с которой он *спешит освободиться от своего греха*, с тем же циничным желанием Свидригайлов *радуется услышанной тайне*, несмотря на то, что об убитых женщинах он ничего не знает. Подслушивание символизирует демоническое приобретение им власти над душой Раскольникова.

С самого начала пятой части присутствие Свидригайлова в динамике сюжета нарастает, он медленно продвигается к переднему плану; меняются его функции в организации системы образов. Мы ожидаем чего-то «демонического», но он как бы выпадает из заданного уже рецепционного горизонта. Напротив, мы воспринимаем его сквозь призму мелодраматического — он берет на себя заботу о похоронах Катерины Ивановны, как и о финансовом обеспечении ее детей, оставаясь в то же время загадочным и с насмешкой относясь к терзаниям студента.

Начало этой части целенаправленно акцентирует идейную безвыходность Раскольникова, его внутреннее сопротивление жесткой и ясной убежденности Сони, что он должен *сам* признать свою

вину. Но он боится именно этой незримой императивности и неистово *жаждет, чтобы случилось* нечто помимо него, надеясь, что это возродит его силы для борьбы. Внезапный визит Порфирия к нему углубляет кризис. По мнению пристава следственных дел, для Раскольникова существуют три альтернативы — повиниться, убежать, покончить с собой, — *но выбор должен сделать он сам*.

Только теперь возможен путь к Свидригайлову.

Идейно, сюжетно и композиционно их последняя встреча повторяет первую⁴. Соответствие заставляет почувствовать смысловую связь обеих сцен, начавшийся тогда разговор прерван, а теперь в трактире будет продолжение. И снова задаются уже знакомые вопросы о судьбе Марфы Петровны и о привидениях, однако теперь любопытство от неизвестного «Зачем?» имплицитно трансформируется в роковое «А дальше что?». Именно в этом смысловом контексте надо искать объяснение вопроса, неожиданно заданного Раскольниковым: «А вы **могли бы застрелиться?**» (6; 362).

Во время их первой встречи Раскольников негодовал против издевательских намеков Свидригайлова на их похожесть. Однако в заданном вопросе выявилась их близость. Никому другому Раскольников не говорил о самоубийстве. Экзистенциальность этой идеи сокращает дистанцию между ними. Вряд ли сочувствия ищет он, любой другой, наверное, мог бы посочувствовать его терзаниям, но только Свидригайлов может понять весь драматизм безвыходности. Раскольников стремится к диалогу о возможных *pro et contra*, в результате которого может выявиться путь. Но он остается разочарованным. С одной стороны, окажется, что Свидригайлов боится смерти — это поразительное открытие для студента. Он начинает понимать, что за парадоксальным видением вечности его собеседник в сущности скрывает свой страх, что этот абсурдный образ является не аллегорией какой-то другой веры, а жестом слабости. А с другой (и это важнее), выявится, что Свидригайлов намеренно избегает спора.

Вопрос Раскольникова неожиданный и ошеломляющий, и впервые за все их знакомство Свидригайлов смущен. А после следующего вопроса: «А! призраки Марфы Петровны! Что ж, продолжать?» (6; 362) — видимо стал нервничать; в его речи появились непонятные паузы, алогические обороты, смысловые лакуны. Он пытается скрыть неуверенность за вербальной маской иронии. И это его крах в глазах Раскольникова, который с отвраще-

нием понимает, что неверие Свидригайлова — его сущность, что он «самый пустейший и ничтожнейший злодей в мире» (6; 362). Это заставляет вспомнить образ отсутствующей вечности, но осмыслить его через содержание новой встречи. Деструкция подчеркивает отсутствие, пустоту, которые превратились в метафору тотальной опустошенности Свидригайлова.

От «сумасшедшего» и «странного человека» до «пустейшего и ничтожнейшего злодея» — такова кривая семантической трансформации, которую претерпевает его отношение к Свидригайлову. Предшествующее колебание перерастает в категорическую убежденность, столь сильную, что она порождает один из самых исключительных нравственных парадоксов романа: тот, который жестоко убил двоих, называет *злодеем* кого-то, чье злодеяние еще не доказано, а существует только в дискурсе слуха и предположения⁵. Суть появления Свидригайлова в бытийном пространстве Раскольникова в том, чтобы спровоцировать *верование*, заставить усомниться в нем и поколебать его как цель и необходимость — неужели это путь, которым надо следовать; или существует и другая возможность. Но чтобы открыть этот единственный путь, путь к вере, он должен осознать свое *неверие* через сопоставление с *безверием* Свидригайлова⁶.

Функциональное присутствие Раскольникова во второй части встречи мотивировано ситуационно — он является необходимым «другим» в коммуникации, не оказывая по существу влияния на формальные условия разговора, которые типологически приближают его к монологу.

Исповедь Свидригайлова посвящена Дуне и малолетней невесте, но интенциональность их тематизирована по-разному.

Часом позже, в момент кульминации встречи с Дуней, он будет страстно говорить о своих чувствах к ней. Сейчас, перед ее братом, он избегает назвать их «любовью», а артикулирует их тенденциозно, чисто условно: «Марфа Петровна сама влюбилась, буквально влюбилась, в вашу сестрицу» (6; 364); «<...> уверяю вас, что этот взгляд мне снился; шелест платья ее я уже наконец не мог выносить» (6; 367); «Верите ли, я до того тогда врезался...» (6; 367). В то же время упомянутый рассказ с каким-то циничным довольством навязывает знаки *игры в любовь*. Вместо любви была роль, была конкретная стратегия, цель которой — чтобы птичка сама влетела в сетку (6; 365). Как следует читать тогда эту исповедь?

В. Кирпотин назвал любовь Свидригайлова «рогожинской»⁷. Мне кажется, однако, что темная «рогожинская» страсть типологически возможна только в не менее всеобъемлющем страстном горизонте Настасьи Филипповны. А для Свидригайлова эмблематическая характеристика Дуни — *целомудренность*. Градация, которая вводит ее, — «целомудренна, ужасно, неслыханно и невиданно» (6; 365) — выражает его изумление, что вообще может существовать подобная женщина. Оно имплицитно, с другой стороны, и разочарование, поскольку появляется и как смысловой контрапункт красоты: «Черт возьми, зачем же она так хороша?» (6; 365). Красота, т.е. физическое, телесное, было первое, а наверное и единственное, что искусило его: «Одним словом, у меня началось с самого неудержимого сладострастного порыва» (6; 365). А целомудренность, т.е. духовное, превратилось в незыблемую преграду — вероятнее всего первую, которую он не успел преодолеть в своем бытии сладострастника и волокиты. Намеком на это является пример с анонимной барыней из его богатой коллекции завоеванных женщин, которым он делится с Раскольниковым: она была «преданная своему мужу, своим детям и своим добродетелям барыня» (6; 366), но не устояла против его стратегии. До встречи с Дуней он был убежден, что целомудренность лицемерно прикрывает страсть к наслаждениям.

Оппозиция «тело — душа» противопоставляет обоих героев в их отношении к женщине: в отличие от Свидригайлова, которого искушает физическая красота Дуни, Раскольников поражен духовной чистотой, прячущейся за видимым, оскверненным телом Сони. Короче говоря, это знакомая и многожды применявшаяся интерпретация, что вместе с «рогожинским» началом ослепляет нас и не позволяет увидеть первоисточник идеи Свидригайлова. Ее сущность надо реконструировать не проспекционно, в смысловой проекции еще не начатого романа «Идиот», а ретроспективно — в семантическом горизонте лермонтовского Печорина.

Проблема «Свидригайлов — Печорин» нова, и, насколько мне известно, еще не затронута в исследованиях о Лермонтове или о Достоевском.

Общепринятым является другой тезис, согласно которому индивидуализм Раскольникова следует связать с печоринской идеей о свободной воле; она появилась в 60-х годах XX века и позже была утверждена канонизирующим энциклопедическим дискурсом⁸. В

начале 70-х годов того же столетия В.И. Левин аргументированно показал, что Достоевский в действительности воспринимает Лермонтова совсем не так, как наши идеологические пристрастия нам диктуют. Он убедительно доказал в своем детальном сопоставительном анализе «Записок из подполья» и «Героя нашего времени», что именно Печорин — первообраз героя-парадоксалиста⁹.

Отношение Достоевского к Лермонтову и его герою сложно, а в некотором отношении и противоречиво, что было порождено смешением художественного и биографического дискурсов¹⁰. Достоевский эксплицитно ведет диалог с лермонтовским героем в своих публицистических и эпистолярных текстах¹¹, а кроме того, почти в каждом произведении, от «Записок из подполья» до «Братьев Карамазовых», в фокусе идеологического диспута незримо присутствует и философия «печоринского человека». Но финальный вывод Левина озадачивает: по мнению исследователя, апология печоринского индивидуализма — причина трагедии Раскольникова, Ставрогина, Ивана Карамазова, т.е. в отношении романа «Преступление и наказание» он придерживается утвердившегося понимания. Однако достаточно вспомнить другой тезис о злодеях Достоевского: князь Валковский — духовный отец таких героев, как Свидригайлов и Ставрогин¹². Тогда можно легко уловить принципиальную разницу: в намеченной парадигме «подпольный герой — князь Вальковский — Раскольников — Ставрогин — Иван Карамазов» — именно *Раскольников является типологически лишним*, вместо него в этой среде гораздо уютнее будет чувствовать себя Свидригайлов.

Во время первой встречи с Раскольниковым, сразу после того, как он объяснил причину своего неожиданного посещения, Свидригайлов говорит: «Тут весь вопрос: изверг ли я или сам жертва? <...> Разум-то ведь страсти служит; я, пожалуй, себя еще больше губил, помилуйте!» (6; 215). Знаменательные слова, звучащие по-гамлетовски. Они — предупреждение молчаливо слушающему Раскольникову не поддаваться эмоциям, думая о нем. Но и провокативное подмигивание нашей читательской догадливости: не удивляться, улавливая в них знакомый печоринский пафос: «Я давно уж живу не сердцем, а головою. Я взвешиваю, разбираю свои собственные страсти и поступки... Во мне два человека: один живет в полном смысле этого слова, другой мыслит и судит его...»¹³.

Идейная близость между Печориным и Свидригайловым трудноловима главным образом из-за различного сюжетно-композиционного статуса обоих героев.

Сюжетный и повествовательный механизм инкорпорирования Свидригайлова в действие напоминает сложную композиционную игру с нарративными ракурсами, «зеркальными» по отношению к Печорину, что подсказывает концептуальное сближение героев. У Лермонтова она организована как движение от незнания — информационная недостаточность (для анонимного повествователя-путешественника в «Бэле») и социокультурная некомпетентность (для Максима Максимыча) — до сверхинформированности о Печорине (в коммуникационном контексте дневника)¹⁴. В романе Лермонтова нарушенный фабульно-сюжетный порядок семантизирует понимание автором сложности человеческой личности и невозможности поставить знак равенства между субъективной и объективной точками зрения.

Подобным является и романное движение Свидригайлова. Тревога матери насильно вовлекает *незнакомого* Свидригайлова в пространство ее сына. До своего появления в романе и после их первой встречи облик Свидригайлова проецируется на разноречивый горизонт ожидания, смоделированный, идеологически и функционально, противоположными точками зрения. Спор между разными попытками определения его сущности напоминает нам разговоры между путешественником-повествователем и Максимом Максимычем о Печорине. Не только прошлое Свидригайлова неизвестно, но и его присутствие в маленьком провинциальном городке невозможно реконструировать, оно загадочно даже для тех, кто общался с ним. Герой существует в парадоксальном, многомерном, бескоординатном пространстве. Слух и неподтвержденная идентичность деформируют его образ, герой остается по-прежнему таинственно-незнакомым, это особое призрачное существование по оси светлого и темного, преднамеренно показываемое и ревниво укрываемое.

Мотив скуки — эта одна из эмблем характера Печорина и, в некотором отношении, социокультурного контекста, сформировавшего его как личность. Всеобъемлющая, вечная скука является экзистенциальным модусом Свидригайлова, она мотивирует, оправдывает и объясняет его поведение, она его «все». Из-за нее он начал свою игру с Дуней. И снова, уже здесь, в Петербурге,

чтобы избавиться от ужасной трехдневной скуки, он соглашается жениться на шестнадцатилетней девушке¹⁵.

Исключительная воля Печорина приобрела с годами идеологический статус позитивного качества; проявление двух начал (ангельского и демонического) связано с бунтом против фальши и лицемерия в обществе. Современный феминистский дискурс, однако, настаивает на том, чтобы внимательнее всмотреться в конкретизацию этого бунта, потому что прежде чем искать причины неспособности любви Печорина и охлаждения его сердца, надо видеть их результаты: в жертву всякий раз приносится женщина. Если мы эмоционально и идеологически непредубежденно отнесемся к тексту Лермонтова, мы не можем не заметить, что женщина, действительно, одна из главных целей печоринской ненасытной страсти властвовать. Каждая из трех любовий — Бэла, Мери, Вера — не похожа одна на другую, но доверенное дневнику подсказывает, что подход к завоеванию цели один и тот же. В этом ракурсе исповедь Свидригайлова — своеобразный сжатый пересказ любовной истории между Печориным и княжиной Мери. По стратегии лермонтовского героя она сама должна отыскать путь к нему. И когда наступает роковой миг, «приняв глубоко тронутый вид»¹⁶, Печорин произносит прочувствованный монолог о своей душе, разрушенной обществом, которое не поняло его, и он был отвергнут им, это и породило его злость¹⁷. Эффект предсказуем и цель снова достигнута: «... щеки пылали; ей было жаль меня! Со страдание — чувство, которому покоряются так легко все женщины, впустило свои когти в ее неопытное сердце»¹⁸.

Не могу не поддаться соблазну с этой интертекстуальной точки зрения определить Свидригайлова как хорошего ученика Печорина. Подобно своему учителю, герой Достоевского сознательно откладывает знакомство с Дуней. По его признанию, Марфа Петровна сама спровоцировала ее интерес к нему. Неизвестно, что из его прошлого она рассказала своей гувернантке, каким образом обрисовала своего мужа, но импликации исповеди дают возможность предположить, что Дуня оказалась в той же эмоциональной ситуации, что и Мери. Дуня, очевидно, идентифицировала «мой всегдашний мрачный и отталкивающий вид» (6; 365) в дискурсе страдания, не ощущая клише и игры в таинственность. Ей *жаль* Свидригайлова, и она энергично взялась «спасать... воскресить... возродить... к новой жизни» (6; 365) другую, как говорит Печорин,

«погибшую половину» души, а «когда сердцу девушки станет *жаль*, то, уж разумеется, это для нее всего опаснее» (6; 365).

Можно заметить близость и в развязках двух судеб, но на этой проблеме остановимся дальше.

Намеченные параллели дают возможность осмыслить Свидригайлова как семантическую парафразу Печорина. Знакомые черты «высокого» романтического героя (оппозиция ангел — демон), введенные в новый идеологический и социальный контекст, создают контрастно-амбивалентную стилистику чего-то знакомого, но одновременно и изменившегося. В интерпретации Достоевского Свидригайлов — это Печорин после срывания романтического плаща: он «лишний человек» начала 60-х годов.

В середине века «лишний человек» становится объектом спора среди революционных демократов о сущности «нового героя» и о тенденциях развитии русской литературы. Достаточно вспомнить только статьи А. Герцена «*Very dangerous!*» и Н. Добролюбова «Что такое обломовщина?». Но если для представителей «левого» лагеря речь идет о *девальвации идей*, в интерпретации Достоевского «лишний человек» обозначает *девальвацию духовности*, поскольку она, по его мнению, у таких героев, как Онегин и Печорин, всегда отсутствовала¹⁹. Скептицизм и разочарование, страсть и злость, воля и сарказм, эгоизм и отчаяние, скука и тоска по великим делам — все это только виртуозная риторика, а за эффектной вербальной маской скрывается моральная деградация, обыкновенный разврат. Свидригайлов — сниженная эпитафия лишнему человеку, этого обманному и фальшивому романтическому герою.

Вернемся, однако, к исповеди Свидригайлова.

Его рассказ о Дуне — это рассказ о *романтических переживаниях* тела, а откровение насчет шестнадцатилетней девушки имплицитно указывает на *похотливые желания* души.

Вопреки всей его очевидности, русская интерпретационная критика как-то застенчиво продолжает обходить педофильский сюжет Свидригайлова. В то же время для западной достоевистики его психоаналитическое осмысление — устойчивая интерпретационная традиция. Несмотря на то, примем мы или нет ее выводы²⁰, этот подход предоставляет возможность проникнуть в характер героя сквозь несколько иной ракурс его невысказанных эротических помыслов. Печорин, например, записывает в своем дневнике следующее признание: «А ведь есть необъятное наслаждение в

обладании молодой, едва распустившейся души! Она как цветок, которого лучший аромат испаряется навстречу первому лучу солнца; его надо сорвать в эту минуту и, подышав им досыта, бросить на дороге: авось кто-нибудь поднимет! Я чувствую в себе эту ненасытную жадность...»²¹. Под покровом пленительной риторики таится жадность неординарного эротического наслаждения.

В своей исповеди перед Ихменевым князь Валковский уже намного циничнее в своем откровении, и в то же время он как бы еще «застенчиво» не решается конкретизировать желание: «Я люблю значение, чин, отель, огромную ставку в карты (ужасно люблю карты). Но главное, главное — женщины... и женщины во всех видах; я даже люблю потаенный, темный разврат, постраннее и оригинальнее, даже немножко с грязнотой для разнообразия...» (3; 365). Этот шаг сделает Свидригайлов, и педофильский сюжет — удачно найденная метафора «темного разврата» как обобщение тотальной моральной деградации, потому что для писателя сексуальное издевательство над ребенком — одно из самых страшных преступлений. Отсюда — различие в семантике сексуальных желаний Свидригайлова. Дуня вызывает у него «неудержимый сладострастный порыв» (6; 365), тогда как переживание с малолетней невестой предстает (в его воспоминании) соблазном. Намеченная оппозиция актуальна и на лексическом, и на семантическом уровнях.

«Чудовищная разница лет» — «мне пятьдесят, а той и шестнадцати нет» (6; 369) — это то, что само по себе уже «заманчиво, а? Ведь заманчиво...» (6; 369), т.е. это перверсная граница удовольствия, которую он сознательно искал. После нее тело захвачено мыслью о предстоящем физическом контакте. Она появляется «в коротеньком платьице, неразвернувшийся бутончик, краснеет, вспыхивает, как заря» (6; 369). (Вспомним Печорина!) Это первая встреча, представление тела-вещи, которое будет доступно после соответствующей оплаты: помолвки. Желание растет, и на другой день, когда все финансовые препятствия устранены, он может уже свободно касаться ее. Он еще не вполне владеет ею, это будет потом, после свадьбы, а теперь, когда приезжает в ее дом, — «так сейчас ее к себе на колени, да так и не спускаю...» (6; 369). Но вершина перверсного удовольствия — это не отвращение девчонки — он его не замечает, — а вмешательство ее родителей, которые сами вталкивают ее ему в руки. Вот это «одним словом,

малина» (6; 369). Следующее проявление соблазна еще уродливее. На минуту они оставлены одни, и ребенку нужно выполнить поручение своих родителей: она обнимает и целует его, обещает, что будет доброй женой. И в эту выкроенную от их опеки минуту свободы она делится своей сокровенной просьбой: за все, чем она готова пожертвовать для счастья его, она «желает иметь от меня только *одно мое уважение*» (6; 370). Желание, которое для героя «довольно заманчиво» (6; 370). Признание это неожиданно трансформируется в вопросительную конструкцию, инвариантно повторяющуюся три раза и которая в настойчивости повторения имплицитно связывает «искушение» и «обман»: «Ведь заманчиво? Ведь стоит чего-нибудь, а? Ну, ведь стоит? Ну...» (6; 370). Богатство значений в коннотации «обмана» вносит амбивалентную нюансировку субъектно-объектной направленности «искушения». Потому что, с одной стороны, это желание соблазнить другого (в данном случае, очевидно, при помощи лжи), а с другой — это и сила самого желания, как искушение, которое подталкивает ко лжи. Однако неясно, что стоит испробовать: соблазняющее или сам соблазн?

Попробуем через смысловую неоднозначность соблазна реконструировать другой сюжет свидригайловских невыговоренных помыслов, желаний и искушений.

Хронотоп первых трех дней его пребывания в Петербурге нелегко восстановить, но хронологически встреча с тринадцатилетней девочкой и ее матерью на «танцевальном вечере» — один из самых ранних эпизодов, случившихся с ним. (Почему, однако, он рассказывает его последним, выясним дальше).

Свидригайлов, по его словам, испытал брезгливость после обмана наивной девчонки, вынужденной танцевать канкан. Эпизод, однако, имплицитно подразумевает другие значения, если осмыслить его в дискурсе педофильского сюжета.

Одним из первых в его развитии является издевательство над глухонемой девушкой, но нельзя сказать, было ли это его первое искушение. Наверное, воспоминание об «осложнениях», происшедших *тогда* (по поводу слухов о ее невыясненном самоубийстве), *сейчас*, во время этой встречи на танцевальном вечере, каким-то образом удерживает его идти «до конца». Но сила желания столь неустойчива, что на следующий день он сразу соглашается на предложение о помолвке с шестнадцатилетним «бутончиком». И снова, как тогда, семь лет тому назад, где-то в тени стоит мадам

Ресслих, которая, очевидно, хорошо знает вкусы и предпочтения своего старого клиента. Ее предложениями он пытается оправдать свои новые «приключения», но его угрызения непродолжительны. Сводня, разумеется, не святая; с другой стороны, несомненен грех скверных родителей, которые социальными обстоятельствами оправдывают такую продажу своей дочери. Но покупает тот, *кто ищет именно такое удовольствие*. К нему стремится не тело — его хочет мысль, она искушена грехом.

С привкусом свидригайловского цинизма заметим, что семь лет в провинции доступ к плоти прислуги ему был «узаконен» молчаливым согласием Марфы Петровны. Появление ужасно красивой Дуни разжигает эротическое желание похотливого тела. Это *сладострасть*, стремление подчинить своей страсти тело другого; эротическое удовольствие («порыв» — как он назовет его) переломить волю другого, чтобы вынудить его перейти границу в себе самом.

А *соблазн* — это совершенно другой знак. Указанная цитата из романа Лермонтова подсказывает семантическую разницу: наслаждение — это не овладеть телом, а обладать душой и поругать ее чистоту. Открытие педофильского сюжета дает возможность проблематизировать эротическое сознание через авторефлексию его души. Именно душе обязан соблазн, здесь граница искушения в самом *Я*, и Свидригайлов должен сам решить: перешагнуть ее или нет.

В этом акте перешагивания неоднозначной является функциональность семерки²², которая здесь символизирует союз человека и Бога. Семь лет тому назад судьба предоставила Свидригайлову шанс в лице «спасшей» его Марфы Петровны и «целомудренной» Дуни, во встрече с которыми ему было нужно искать покаяния в своих прежних прегрешениях, чтобы найти потерянную веру в Бога. Семь раз он упоминает перед Раскольниковым эти семь лет. Повторение имплицитно боль, но не из-за угрызений совести, так как не о смирении думал он тогда, а лишь о том, чего лишили его, — грязи клоаки.

Сейчас в Петербурге он возвращается к своей сущности.

Кодом к ее осмыслению могут послужить противоположные авторефлективные траектории его *смотрения*. Вспомним *стыд*, который овладел Соней во время их первой встречи, он не случайно вводится как мотив через ее посредничество: у нее особое

ощущение морального, т.е. стыд — первое непосредственное впечатление о нем — здесь метафоризирует его скрытую сущность, незримо отразившуюся в ее нравственном зеркале — душе. Глаза выдали его и перед Дуней²³. Эта другая, лишь подозреваемая до времени, референциальность его смотрения раскрывается полнее в рассказе о его невесте.

Различие в возрасте между ними является испытанием и для родителей²⁴, их колебание как-то отдаляет мечту и он вынужден употребить все свое красноречие, чтобы убедить их в своей благонамеренности: «Посмотрели бы вы, как я разговорился с папашей да с мамашей! Заплатить надо, чтобы только посмотреть на меня в это время» (6; 369). Можно здесь порассуждать о эксгибиционизме героя, но этот пример — один из тех, которые позволяют определить романную структуру «Преступления и наказания» как сверхплотную²⁵ и аргументируют необходимость очень медленного чтения текста.

В приведенных словах Свидригайлова звучит молчаливо мотив уже прошедшей встречи Раскольникова с Порфирием, они — своеобразное эхо сложного диалога, который Свидригайлов и Порфирий «ведут» через посредничество студента. Сами они никогда не встречаются (вряд ли каждый из них подозревает о существовании другого), а заочно общаются через трансформирующую призму болезненного сознания Раскольникова²⁶. Во время последней встречи с Раскольниковым Порфирий вспоминает свой разговор с незнакомым скорняком, тем самым, кто, со своей стороны, рассказал ему о своей встрече со студентом. Итак, пристав следственных дел выразил свое сожаление по поводу следующего: «Тысячу бы рублей в ту минуту я дал, своих собственных, чтобы только на вас *в свои глаза* посмотреть: как вы тогда сто шагов с мещанинишкой рядом шли, после того как он вам «убийцу» в глаза сказал, и ничего у него, целых сто шагов, спросить не посмели!» (6; 346–347). Семантическая разница между двумя примерами имплицитно подсказывает неожиданную интерпретационную возможность в контексте несостоявшегося *смотрения* Порфирия. Он мечтает о власти, которая дарует наслаждение наблюдать страх в глазах других и в нем видеть отражение своего собственного величия. Свидригайлов, по сравнению с ним, обладает этой властью и незаметно пользуется ею на пути к заветной цели. Его убеждающая словоохотливость — только маска, в которой сочетаются обманный эксгибиционизм кокетки и

гипнотизирующий танец кобры — особое хищническое состояние, присущее патологическому сознанию, для которого другой, при подобном эротическом трансе, только жертва.

Достоевский достигает невероятной действенности исповеди благодаря намекам, смысловым лакунам и прикритости *смотрения*. Взгляд запечатлевает деталь, но функциональность подробностей амбивалентна. Они являются знаком, с одной стороны, неистового трепета и стремления прикоснуться. Но к чему? Глаза медленно скользят от «светленьких волосков» к «ножкам» (6; 369), но их движение не замечает тела, они видят только лицо и глаза ребенка. Нельзя не вспомнить о встрече с Дуней — она как будто «увидена» им только раз, но в тот же миг названа «раскрасавицей» (6; 364), тогда как девочка-невеста: «по-моему, это лучше красоты, а она еще к тому ж и собой картинка» (6; 369). Сопоставление фиксирует и подчеркивает физическое, а сравнительная степень различия телесного является референтом превосходства души, которая видна только в лице.

«Слезинки в детских глазках» — один из любимых мотивов психоаналитической интерпретации Достоевского. При первом ее появлении они закапали от стыда; во время другой встречи, когда он «очень бесцеремонно» (6; 369) посадил ее на колени, слезинки номинативно неопределенные, а позже «со слезинками энтузиазма в глазах» (6; 370) она умоляет его уважать ее. От стыда до энтузиазма в семантике его *смотрения* происходит существенная метафизическая трансформация желания, сочетающаяся с символическим пересемантизированием ее лица. Свидригайлов уподобляет его Сикстинской Мадонне Рафаэля, чье «фантастическое» лицо он всегда воспринимал как «лицо скорбной юродивой» (6; 369). Сопоставление это — неожиданное открытие, после чего для Свидригайлова ребенок теряет земной, физический облик. Здесь нужно снова сделать отступление, так как «юрродство» и «детство» связаны неоднозначным образом в смысловом пространстве романа и снова противопоставляют обоих героев.

Имею в виду образы Сони и убитой Лизаветы, которых Раскольников воспринимает как «юрродивых» и «святых». И в этом ракурсе ассоциативность желания Свидригайлова многозначна. Чем искушен он — детской наивностью или неземной красотой-святостью? Перед этой *другой* красотой Раскольников в смирении пал на колени, пытаясь сквозь ее «земную видимость» (Соня) вы-

купить свой грех перед той, которая уже Бога встретила (Лизавета). А Свидригайлов, наоборот, как будто сквозь земное протягивает руки к святому, к Мадонне, к ее неземной чистоте.

Просьба малолетней невесты к Свидригайлову не случайно маркирована автором («а за все это желает иметь от меня только *одно мое уважение*»). В графической разности можно ощутить смысловую разнонаправленность двух взглядов, в ней метафорично отражаются глаза Свидригайлова в данный момент. Искренний и верующий детский взгляд не видит в них (в отличие от пронизательных глаз Дуни) обмана, а с наивной надеждой хочет только одного, но самого важного — его душу. Но ее уже нет, потому что она соблазнена дьяволом.

И последнее об особом *смотреии* героя. Смотрение Сони и Раскольниковова — сочувствующее боли других, тогда как смотрение Свидригайлова и Порфирия Петровича семантически в дискурсе власти. Однако если полицейский пристав в страхе собеседника желает увидеть свою власть над ним, то Свидригайлов в глазах другого ищет страх беззащитной жертвы. Вот именно это — наслаждение для его особого извращенного садизма: скрытым образом вынудить жертву самой перешагнуть черту.

Последняя встреча Свидригайлова с Дуней имеет ключевое значение для анализа его выбора, который интерпретируется в двух противоположных ракурсах. Первый: он задумал изнасиловать Дуню, но был побежден ее нравственной силой; второй — он пришел за любовью Дуни, так как сознает, что это единственная возможность для его духовного спасения, следовательно, его чувства к ней настоящие и искренние²⁷. Но эти варианты не удовлетворяют своей предпоставленностью по отношению к характеру героя: если первое преувеличивает мотив страсти как мотивацию встречи, второе вполне игнорирует ее; в сопоставительном плане с Раскольниковым первое стремится принизить Свидригайлова до бытового уровня (обыкновенный насильник), другое — чрезмерно усложняет облик его. Нам кажется, что более корректным будет вопрос: *должны ли мы ему верить?*

Свидригайлов приехал в Петербург ради Дуни. Но если он искренен в своих чувствах, почему представил брату случившееся в провинции как цинично прикрытую эротическую игру? С точки зрения *этого рассказа* имплицитно улавливается и другой, невысказанный, нюанс, который нельзя проигнорировать. Тогда в

провинции он потерпел неудачу в стремлении подчинить ее своему сладострастью, т.е. было задето его самолюбие, которое ищет реванша. Если он искренне любит ее вне всяких прикрытых, темных помыслов — не являются ли слишком двусмысленными и подготовка к встрече, и шантаж добытой информацией об убийствах; не является ли вымогательством тот способ, которым он стремится добыть власть над ней? Допустим, что вопреки всему сейчас она примет его чувства — как же интерпретировать ее жест: будет ли это значить, что она верит ему, или уступила из жалости к брату? И разве это переменяло бы его, т.е. можем ли быть уверенными после того, как мы уловили его другую сущность сквозь педофильский сюжет, что после некоторого времени демоническое не появится снова, например, так, как оно «вдруг» проявилось при первой встрече с ней? Вот именно из-за этого колебания, т.е. чтобы не был возможен мелодраматический сюжет милости, исповедь перед Раскольниковым функционально предшествует встрече с Дуней.

Тогда в провинции она прозрела его сущность и уже *не верит* ему. Вера, т.е. то самое, над чем он всегда настойчиво насмеялся, победила его. Он сейчас надеется и ожидает, что Дуня решит его судьбу, однако она примирилась с участью жертвы, но не желает принимать его этику злодея и убийцы. Таким образом, ему отказано в вере, отказано в этическом оправдании, даже отказано в физическом уничтожении — и это вдруг взваливает страшную ответственность выбора на него самого.

Очередной экзотический ракурс к его странному лику добавляют два неожиданных визита поздним вечером — к Соне и к невесте. Он, которого все обвиняют во всевозможных грехах, дарит деньги и спасает униженных и оскорбленных. Эксцентрический жест²⁸ — инвариант романтического клише «злодей — спаситель». Еще один герой в романе тоже дарит, но скрыто и незаметно — Лизавета. В символике мотива оба образуют оппозицию, одну из важнейших для смысла произведения. Лизавета — на абсолютном конце социальной шкалы, она ничего не имеет, но несмотря на все лишения и невзгоды, ни на кого не озлоблена. Наоборот, она, юродивая, дарит каждому, кто захотел, свое тело; она как бы добровольно дарит свою жизнь Раскольникову как милость, чтобы помочь ему через ее убийство найти путь к Богу²⁹. Оппозицией этого неявного добра является амбивалентное расставание Свидригайлова с земным: он дарит не из любви, а чтобы запомнили его благодаря этому жесту.

Дарение его — знак, что он наконец решился отправиться к неизвестному, *туда*. Здесь нужно обратить более глубокое внимание на мотив *путешествия* в его бытии.

Еще с момента своего появления перед Раскольниковым Свидригайлов постоянно заявляет, что он готовится поехать куда-то: то в Швейцарию, то в Америку, то в экспедицию на Северный полюс, даже колеблется — не принять ли предложение Берга «за известную плату» полетать (вместе с ним) на огромном шаре (6; 218). Разве не парадоксально, что тот, кто готовится путешествовать, в то же время обручается и (очевидно) намерен жениться? Амбивалентность желания семантически в семиосфере свидригайловской скуки. «Швейцария», «Америка», «Северный полюс», «наверх к небу» — в постоянной перемене направлений путешествия надо заметить градацию нарастающей неопределенности географического топоса. Однако маркированные «пространства» не обозначают границу, так как граница — это другое, вне родного. И в нем, в этом неродном пространстве, он уже бывал: «За границу я прежде ездил, и всегда мне тошно бывало» (6; 218). Эти топосы референцируют желание по какому-то другому, не-земному, месту, которое в коннотациях собственного имени — *Аркадий* — возможно связать мечтой о рае, т.е. они являются мечтой о перемене. Мечта о необычном сексуальном удовольствии, т.е. уклонение от естественности природного, в некотором отношении тоже бегство. Путешествие, следовательно, — это мечта о новом начале, но от своей сущности не убежать.

На невозможность бегства от себя указывает и сложная символика его *сна*.

Он обобщает романное присутствие героя. Мы должны, разумеется, отметить символику нарративной рамки. После расставания с Дуней его страсть к грязным клоакам достигает апогея и заканчивается приходом в самую неприглядную комнату отвратительной гостиницы «Адрианополь». Ее жалкое убранство напоминает о «каморке» Раскольникова, но семантика сопоставления намекает имплицитно на другое. Каморка студента «под самой кровлей высокого пятиэтажного дома» (6; 5), а свидригайловский «номер... где-то в самом конце коридора, в углу, под лестницей» (6; 388). Символическое движение первого — от высоты лживой сверхидеи вниз к простым людям, возвращение к настоящей вере, а у второго — постоянное нравственное падение заканчивается в

безвыходном коридоре под лестницей, т.е. в невозможности дальнейшего движения. Функциональность сна должна мотивировать решение о самоубийстве, которое, очевидно, возникло после встречи с Дуней. Остальное время потом он провел среди разнородной компании всевозможных пьяниц, но, заметим, вообще не пил и остался трезвым. Иными словами, сквозь сюжетность сна психологическая спонтанность мгновения должна перерасти в идеологическую убежденность.

Сон Свидригайлова структурирован вокруг трех «видений».

Обстановка угнетающая, грязь на полу и в кровати — неопишечная, где-то мышшь скребется, а он продолжает думать о Дуне. Мечта по недостижимому труднее всего умирает, а рядом с ней пульсирует мысль о собственной низости. Он в состоянии полусна и вначале предполагал (в уже знакомом нам ракурсе), что снова посетят его призраки Марфы Петровны и Фильки. Но вместо этого ощущает неприятное прикосновение мышши. Обычно этот начальный момент сна пропускается, поскольку «в реальность» кошмара вписывается ассоциативно и мысль об отвратительной обстановке. Он действительно («наяву») нашел мышшь в кровати, но функциональность ее появления в том, чтобы овеществить физическое ощущение телом грязи клоак, прилипшей к нему.

Вторым появляется видение четырнадцатилетней самоубийщи, выбравшей смерть после того, как ее честь была поругана. Сонным сознанием видит себя среди пасторального пейзажа; он входит в роскошный коттедж, «весь обросший душистыми клубами цветов» (6; 391); повсюду внутри дома пахнет цветами, ему не хочется расставаться с этим ароматным запахом, но что-то тянет его ко второму этажу, где в большом зале положен гроб утопленницы. Видение традиционно связывается с информацией, полученной нами от Лужина о «темных» делах Свидригайлова, которые он, однако, ни отрицает, ни подтверждает перед Раскольниковым, а приписывает интригантке мадам Ресслих. В конце 70-х годов XX века Р. Поддубная обратила внимание на возникающее смысловое напряжение между эстетическим и этическим: прекрасный пейзаж является эстетическим эквивалентом той нравственной чистоты, которой девушку лишила смерть³⁰. Это наблюдение в принципе верное, но в функциональном аспекте не поясняет, почему появляется само видение.

Прекрасный пейзаж в сущности референцирует подсознательную мечту по другому, неземному месту, соответствующему

пасторально-идиллической «Аркадии». Амбивалентным является в контексте этих рассуждений и привлекающий запах цветов, который мотивирует движение в пространстве, а с другой стороны, в плане символики его можно связать с эротической мечтой по «неразвернувшемуся бутончику» (6; 369) из исповеди. Но нарративность видения провоцирует и другое сопоставление: например, со вторым сном Раскольникова, в запутанном синтаксисе которого он возвращается на место преступления, чтобы разграничить две жертвы этически и, следовательно, обвинить себя в смерти Лизаветы. А здесь, во сне Свидригайлова, отсутствует сострадание к утопленнице, что не дает возможность говорить о признании своей вины; сонное сознание только констатирует, что девушка знакома ему, а «сожаление» о том, чего она была лишена, вводится через некий нейтральный, «боковой» ракурс.

Третье видение, по сравнению с предыдущим, контрастно возвращается к угнетающей обстановке гостиницы: в коридоре «в углу между старым шкафом и дверью» он нашел какую-то пятилетнюю девочку. Она разбила чашку и боится, что «мамасы пльбьет» (6; 392) и поэтому спряталась здесь. Свидригайлов берет ее к себе, раздевает ее, кладет в постель, а сам идет отыскать «оборванца». Но что-то тянет его обратно к спящей девчонке. Он приподнимает одеяло, смотрит на согретое лицо, которое вдруг превращается в «нахальное лицо продажной камелии из француженок» (6; 393). В кошмаре звучат уже знакомые мотивы из исповеди. Его взгляд метонимично замечает тело спящей через знаки сладострастного искушения, однако сейчас детский взгляд претерпевает странную метаморфозу — вместо стыда и страха в ее глазах он замечает вызывающий смех: «Что-то бесконечно безобразное и оскорбительное было в этом смехе, в этих глазах, во всей мерзости в лице ребенка. «Как! пятилетняя! — прошептал в настоящем ужасе Свидригайлов, — это... что ж это такое?» (6; 393). Р. Поддубная пишет, что последнее видение не является референцией личной вины; проказа разврата функционально провоцирует этическую реакцию героя; оскорбительная нравственная метаморфоза превращается в окончательный приговор самому себе³¹. Т. Касаткина обобщает, со своей стороны, что через прозрение об ужасе в герое «вдруг возрождается ценность целомудрия»³². В обеих позициях наличествуют интерпретационные крайности: «отсутствующая вина», «возрожденная ценность целомудренности». Из их логики трудно вывести

аргументацию решения о самоубийстве. Мы должны заметить в то же время, что в хронотопе сна все события для Свидригайлова происходят как бы «наяву», и с этой позиции в контексте перехода «сон-реальность» семантическим является *возвращение* к спящей девочке. Обратно к ней тянет сладостное искушение, та другая, сопутствующая реальность, от которой он даже во сне не может (а точнее — именно во сне и не хочет) расстаться. Спящее тело превращается в символ его скрытой души. Второй сон Раскольникова снова дает подсказку в этих рассуждениях. Вспомним, что тогда, в углу между шкапом и окном, за салопом, студент нашел старушонку, которую он ударял топором снова и снова, а она продолжала смеяться ужасающим беззвучным смехом: это его грех. В аспекте аналогии, иными словами, спящее тело — это грех, от которого Свидригайлов не может спрятаться.

Его романное бытие парадоксальным образом ограничено этими двумя видениями беззвучного смеха. Он как бы выплывает из призрачности первого перед только что проснувшимся студентом. А через второй появится прозрение, что невозможно убежать от своей сущности. Сквозь метаморфозу детских глаз и бесстыдного смеха он заглядывает в свою душу и видит с ужасом, что там пусто, что внутри себя нет ничего, за что можно бы зацепиться и остаться. Третье видение — это метафора его скрытой исповеди перед собой, это прозрение, что невозможно обмануть себя самого, что от себя невозможно спрятаться. Сквозь метаморфозу он в конце концов заметил то, что другим уже давно известно. После того, как он усомнился во всех и во всем, в конце он усомнился и в смысле собственного существования.

Самоубийство — среди тех мотивов романа, которые еще в начале появляются в семантической орбите главного героя³³. На первый взгляд мимоходом, не претендуя на идейный центр, оно постепенно превращается в одну из основных философских тем финала. Она метафорически рождается с пробуждением Раскольникова после его четырехдневной болезни. Вспомним тот момент спора между Зосимовым и Разумихиным о неизвестном убийце — тогда Разумихин сообщает, каким образом был задержан красильщик Микола при его неуспешной попытке «себе петлю на шею надеть» (6; 107). Позже, в тот же день, этот услышанный Раскольниковым эпизод неожиданно приобрел визуальность во время неудавшегося самоубийства Афросинюшки. Расставаясь с Разумихиным, после их

ссоры по поводу его «болезни», Раскольников заявляет: «Я, может быть, очень был бы рад умереть?» (6; 130). Риторическая конструкция имплицитно свидетельствует о внутренней напряженности, искании выхода из ситуации, в которую он попал; неопределенность пожелания в то же время намекает на страх смерти, что выявится именно в «истории» с Афросинюшкой. В тот момент он был на грани решения, когда в стороне от него какая-то женщина бросилась в воду, но почти сразу ее вытащили. Повод для ее решения в бытовом контексте (алкоголизм) и десакрализованная символика грязной Невы пародийно переиначивают интертекст карамзинской бедной Лизы³⁴ и, с другой стороны, вызывают колебания Раскольникова. После первой встречи со Свидригайловым он узнает от Лужина о трагической судьбе двух самоубийц, которые, как предполагается, были принуждены к этому Свидригайловым. Перед нами снова имплицитное сопоставление между героями, но функциональная деталь здесь — не число «жертв», а семантика контраста — в пространстве Раскольникова жизнь одолевает смерть.

До последней встречи с Порфирием Раскольников как бы забывает о самоубийстве. Пристав напоминает ему о нем как об одном из возможных выходов — это была его последняя мысль, прежде чем расстаться со студентом. Она овладела сознанием Раскольникова, и во время встречи со Свидригайловым, следующей непосредственно за этим, студент неожиданно спрашивает: «А вы могли бы застрелиться?» (6; 362). С отвращением Свидригайлов отклоняет вопрос, не только потому, что боится смерти: дилемма выбора еще не актуальна для него, так как ему предстоит встреча с Дуней, т.е. надежда на новое начало еще жива. Вопрос этот имплицитно напоминает о предыдущей пограничной ситуации во время их первой встречи: «А <...> верите вы в привидения?» (6; 218). Однако модальность сейчас другая, свидетельствующая о чем-то обдуманном, а не о спонтанной мысли. (Может быть, в противном случае вопрос должен был бы звучать так: «А вы застрелились бы?»). Колебание порождено собственной неуверенностью в намерении совершить что-то, что как бы уже созрело в нем. Напомним и другое: мы еще не видели оружия, и оба героя не знают, что где-то в кармане Дуни существует револьвер, который после встречи с ней неожиданно окажется в руках Свидригайлова³⁵. Однако его появление в эмоциональном горизонте студента не является алогичным. Пуля имплицитно мыслится как средство самоубийства,

отличное от «воды» и от «веревки», — он испытывает ужас от них из-за медленной и мучительной смерти, а выстрел экономит страдание телу.

Потом, выходя из трактира, Свидригайлов с раздражением отвечает Раскольникову другим вопросом: «Ну застрелитесь; что, аль не хочется?» (6; 373). Снова надо заметить семантический нюанс модального расхождения между «могу» и «хочу». Студент *хочет*, но не может найти в себе силы, чтобы совершить это, а другой не желает даже и подумать о подобном выходе. Произнося свой вопрос, Раскольников символически освобождается от этого ложного варианта спасения и своеобразно передает его Свидригайлову, тогда как тот, наоборот, заклинательным подтекстом своего ответа стремится предохранить себя от этой возможности.

Впечатляющие самоубийства русских героинь — от Карамзина до Лескова — «психологически» объясняются их естественной эмоциональностью. Так с гендерной позиции можно интерпретировать представление писателя-мужчины о женской природе, что объясняет и мелодраматизм их поступков³⁶. Это, разумеется, невозможно сказать о самоубийстве Свидригайлова³⁷.

Одна из последних просьб Порфирия к Раскольникову следующая: если решитесь покончить с собой, «то оставьте краткую, но обстоятельную записочку» (6; 353). В последние минуты пребывания в гостинице Свидригайлов буквально выполняет наставление Порфирия. Мы узнаем содержание этих строчек через нарративное посредничество Раскольникова, когда он впервые приходит в контору, чтобы признать свою вину. Но они вводятся, и это неслучайно, через социальный горизонт писателя. Для этого простого служителя «нормальное» самоубийство, т.е. то, которое очень часто случается и которое, в силу своих служебных обязанностей, он хорошо «знает», это самоубийство из-за недостатка денег. А этот господин «вдруг застрелился, и так скандально, что представить нельзя <...> оставил в своей записной книжке несколько слов, что он умирает в здравом рассудке и просит никого не винить в его смерти. Этот деньги, говорят, имел» (6; 409).

Однако «скандальным», т.е. необычным, является оно и в семантике так называемого «суицидального окна».

Социально-психологические исследования указывают на то, что в жизни самоубийца до самого конца испытывает социальное угрызение из-за своего решения. Знаком осознанной вины является

выбор места для самоубийства, обычно скрытое, недоступное для постороннего глаза. И, как правило, всегда существует предсмертное послание, чья функциональность амбивалентна. Именно это письмо в теории называется «окно», так как через него *потом* мы заглядываем в его психологическое состояние и, наоборот, через него жертва стремится как-то оправдать мотивы своего выбора³⁸.

Проследим в этой перспективе последние минуты Свидригайлова.

Он выходит из гостиницы на рассвете («час пятый в исходе» — 6; 393), т.е. прежде, чем ночь отступила перед новым днем. Впрочем, эта символическая граница хронотопа дня теряется в густом тумане, покрывающем все. Когда он выходит, дождь уже перестал. Странно для самоубийцы, но он не выбрал заранее места, *не скрывается* в кустах, а бесцельно начинает блуждать³⁹ по пустым улицам. Взгляд фиксирует мимоходом детали желто-серого урбанистического пейзажа. В коннотациях смерти это всматривание имплицитно напоминает о взгляде осужденного на смертную казнь, того, у которого насильственно отняли право на жизнь, и кто именно через всматривание отчаянно пытается задержаться *здесь* со скрытой надеждой, что случится чудо спасения, пока его ведут *туда*. Грязная собака, которая «перебежала ему дорогу», и смертельно пьяный, лежавший «поперек тротуара» (6; 394), — это можно интерпретировать как знаки судьбы, пытающейся вернуть его обратно. Но вдруг (и именно в проекциях *смотрения*) он замечает пожарную каланчу и неожиданно сворачивает, но не для того, чтобы вернуться, а потому, что ему пришло в голову сделать *это* при официальном свидетеле. Можно определить это отклонение как одну из гениальных деталей поэтики «Преступления и наказания». Наверное, он только что подлинно решил покончить с собой. Мысль совершить это при свидетеле преисполняет его внутренним довольством. Он встает *перед* дремлющим *взглядом* ночного сторожа, какого-то еврея в «медной ахиллесовской каске» (6; 394), заявляет ему, что отправляется «в чужие края», в Америку, и стреляет в себя. Так умирает он, по-свидригайловски, вне нормы, эксгибиционистически вызывая все, перед глазами всех! Смерть превращается (но только в ракурсе отклонения!) в очередное искушение, которое стоит попробовать.

Пространство этого последнего искушения сталкивает в семиосфере не-христианской веры абсолютно неверующего Сви-

дригайлова с евреем. Для имплицитного повествователя через метонимию «ахиллесовская каска» еврей ассоциативно связывается с античным Ахиллом, т.е. соотносится со знаком прошлого языческого времени⁴⁰, чему противопоставлена неоднократно обговариваемая мечта об Америке. Исследователи связывают топоним «Америка» с «взрывом» эмиграции русского общества в 60-е годы XIX века, о чем говорилось в газетах той поры⁴¹. Но Америка, как символ новой экономической земли, здесь несет и имплицитные референции спора Достоевского с Чернышевским о новых героях. Не случайно топоним присутствует только в смысловом горизонте Свидригайлова, героя без веры. Только там, в Америке, он имеет возможность скрыть свое неверие, эта новая Аркадия — бесовская земля, земля ненастоящего Бога. «Америка» — это его *последнее земное слово* («...так и отвечай, что поехал, дескать, в Америку <...> Свидригайлов спустил курок» (6; 394–395)), которое в акте самоубийства метафорически приравнивается к смерти. Может быть он отправляется туда, чтобы проверить сам, существует ли вечность: потому что если нет, ему нечего бояться.

Тема самоубийства заканчивается в смысловом горизонте Раскольникова.

В тот же день вечером он отправляется в контору признать свою вину. Таким же образом, как и Свидригайлов, он всматривается в каждую деталь. Было очень шумно, он с трудом протискивается сквозь толпу. Один пьяный плясал в толпе и, смотря на него, Раскольников отрывисто захохотал. Вспоминая слова Сони, он «стал на колени среди площади» (6; 405) искать прощения, преследуемый насмешливыми пьяными криками. Кто-то в толпе объясняет, что он прощается со всем миром и готовится идти в Иерусалим. Контраст с движением Свидригайлова целенаправлен. Шумное веселье можно отнести к символике карнавального дискурса — это всеобщая радость возвращения обратно к людям того, кто потерял путь.

С его первым приходом в контору заканчиваются несколько сюжетных линий, одна из которых именно свидригайловская. Раскольников случайно узнает о его смерти и вскрикивает: «Свидригайлов! Свидригайлов застрелился!» (6; 408). Что означает этот спонтанный крик, которому повествователь отказывает в комментариях? Удивление ли это, что другой все-таки решился умереть, вместо того чтобы продолжать свое жалкое существование; а может быть, он изумлен его смелостью, т.е. тем, что ему именно сейчас

недостает? Если это так, то Свидригайлов как бы безмолвно помогает ему сделать верный выбор, подсказывает другую возможность, которую тоже надо испробовать...

Итак, финал романа сопоставляет идеологию двух разных выборов, через противоположность которых Достоевский дает свое различное решение идейного спора 60-х годов о герое. Раскольников выбирает два раза: в начале, через топор, стать одним из «новых людей», а в конце — найти силы вернуться обратно и открыть единственную возможную веру, веру в Бога. Но если Раскольников является полемическим отрицанием пути, предлагаемого Чернышевским («Что делать?»), то через выбор Свидригайлова автор отвечает и спорам о старом герое 50-х годов — «лишний человек» не нужен и вреден для России.

Выбор Свидригайлова стоит особо и в развитии образа злодея по сравнению с предыдущими произведениями автора. Голос парадоксалиста («Записки из подполья») неожиданно прерывается, однако возможно ли допустить, что финал повествования является и финалом его бытия? Князь Валковский («Униженные и оскорбленные») исчезает где-то в сюжете, а в эпилоге повествователь вполне забывает о нем, что не в состоянии убедить читателя в «верности» выбранного приема. А Свидригайлов сам перед нами решает свою судьбу. Иными словами, его жест своеобразно обобщает и судьбы предшествующих злодеев. В то же время в его выборе остается очень много невыясненного. И наверное, именно отсюда, из этой недосказанности, начинается одна из связей с философами-самоубийцами следующих романов автора.

Примечания

¹ Касаткина Татьяна. Воскрешение Лазаря: опыт экзегетического прочтения романа Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» // Вопросы литературы. — 2003. — № 1.

² Ср. с финалом его внутреннего монолога после встречи с Дуней и Пульхерией Александровной: «Но кого он в самом деле серьезно боялся, — так это Свидригайлова...» (6; 236).

³ В смысловой орбите Раскольникова функционально существует и другая подобная пара: Свидригайлов — Порфирий Петрович. См.: Миджиферджян Т.В. Раскольников — Свидригайлов — Порфирий Петрович: поединок сознаний // Достоевский: материалы и исследования. — Л., 1987. — Вып. 7; Манолакев Хр. Романът «Престъпление и наказание» на Ф.М. Достоевски: Убийството — сюжет, семантика, функционалност // Словесност и литература

тура. Юб. сб. в чест на 60-годишнината на проф. Енчо Мутафов. — Благоевград, 2003. — С. 246–262.

⁴ Теперь Раскольников стремится к другому для разговора; Свидригайлов, как студент (тогда), соглашается с неохотой; Дуня снова формальный повод встречи и т.д., и т.п. «Свидригайлов наблюдал и рассматривал его молча и, что тоже тотчас же поразило Раскольникова, кажется, хотел было встать, чтобы потихоньку успеть уйти, пока его не заметили. <...> Свидригайлов очевидно не хотел, чтоб его видели. Он отвел от губ трубку и уже хотел спрятаться; но поднявшись и отодвинув стул, вероятно вдруг заметил, что Раскольников его видит и наблюдает. Между ними произошло нечто похожее на сцену их первого свидания у Раскольникова, во время сна» (6; 355).

⁵ На спирали зла — от «ужасной стервы» (6; 53) Алены Ивановны до убийцы Раскольникова — только Свидригайлов был назван злодеем, притом *впервые* именно Раскольниковым. Даже и Лужин в своей преднамеренной и тенденциозной характеристике воздержался от подобной негативной крайности. В своей исповеди перед Соней Раскольников как бы не думает заклеить свое деяние. Авторефлексивная реакция на случившееся: «Ну, разумеется, что я убил старуху, это я худо сделал... ну и довольно!» (6; 319) — стоит очень близко (разумеется, неосознанно) к свидригайловскому цинизму. Соня тоже не клеймит его. Тогда как позже и Дуня называет Свидригайлова «злодеем», обвиняя его в том, что он убил Марфу Петровну, и таким образом непрямо ставит знак равенства между его деяниями и совершенным братом.

⁶ Вряд ли случайно, что именно после этой сцены в сюжете Раскольникова следует сцена с крестами.

⁷ **Кирпотин В.Я.** Разочарование и крушение Родиона Раскольникова. (Книга о романе Достоевского «Преступление и наказание»). — М., 1986. — С. 218.

⁸ См.: **Фридендер Г.М.** Реализм Достоевского. — М.—Л., 1964; **Журавлева А.И.** Лермонтов и Достоевский // Изв. АН СССР (Сер. лит. и яз.). — 1964. — Т. XXIII, вып. 5; **Кирпотин В.Я.** Указ. соч.; Ф.М. Достоевский // Лермонтовская энциклопедия. — М., 1981.

⁹ **Левин В.И.** Достоевский, «подпольный парадоксалист» и Лермонтов // Изв. АН СССР (Сер. лит. и яз.). — 1972. — Вып. 2.

¹⁰ Достоевский считает автора «Героя нашего времени» одним из величайших мастеров русского слова и в то же время убежден в одинаковости лермонтовской и печоринской злобы и злости. См.: Ф.М. Достоевский // Лермонтовская энциклопедия. — С. 143–144.

¹¹ Например, в статье «Книжность и грамотность» (1861) и в письме к М.М. Достоевскому от 19.VII.1840.

¹² **Cox G.** Tyrant and victim in Dostoevsky. — Columbus, Slavica Publishers, 1984.

¹³ **Лермонтов М.** Собр. сочинений: В 4-х томах. — М.: Худож. литература, 1976. — Т. IV. Проза, письма. — С. 120.

¹⁴ Здесь наши идеи спровоцированы статьей **Дрозды М.** «Повествователь-

ная структура «Героя нашего времени»». — Wiener Slawistischer Almanach, 1985. — Bd. 15.

¹⁵ По крайней мере этим он попытается объяснить перед Раскольниковым свое намерение жениться (хотя изложено здесь все так, что оставляет возможность отнести следующую фразу и к «темной» истории с девочкой-самоубийцей): «Ну, так она (сводня мадам Ресслих. — *Х.М.*) мне все это состряпала; тебе, говорит, так-то скучно, развлекись время. А я ведь человек мрачный, скучный» (6; 368).

¹⁶ **Лермонтов М.** Собр. сочинений : В 4-х томах. — М.: Худож. литература, 1976. — Т. IV. Проза, письма. — С. 94.

¹⁷ Более подробно см.: **Левин В.И.** Об истинном смысле монолога Печорина // Творчество Лермонтова. — М., 1964.

¹⁸ **Лермонтов М.** Собр. сочинений : В 4-х томах. — М.: Худож. литература, 1976. — Т. IV. Проза, письма. — С. 95.

¹⁹ Вспомним только его отношение к Онегину из знаменитой «Речи о Пушкине».

²⁰ Г. Кокс, например, интерпретирует желание Раскольникова слушать исповеди Свидригайлова как имплицитное выражение подавленного садомазохистского комплекса. — **Сох G.** Crime and Punishment: A Mind to Murder. Twayne's Masterwork Studies. — 1990. — № 45. — P. 121.

²¹ **Лермонтов М.** Собр. сочинений : В 4-х томах. — М.: Худож. литература, 1976. — Т. IV. Проза, письма. — С. 91.

²² О числовой символике в смысловости романа см.: **Топоров В. Н.** Поэтика Достоевского и архаичные схемы мифологического мышления // Проблемы поэтики и истории литературы. — Саранск, 1973; **Белов С.В.** Роман Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание». Комментарий. — М., 1985. — С. 96; **Тороп П.Х.** Перевоплощение персонажей в романе «Преступление и наказание» // Уч. зап. Тартуского гос. ун-та. — 1988. — Вып. 831, ТЗС, XXII.

²³ Если сделаем попытку реконструировать это через намек («...в них все сильнее и неосторожнее вспыхивал некоторый огонь, который пугал ее и стал ей наконец ненавистен» (6; 367)), — этот огонь, вероятно, сочетает ехидство и насмешку (вспомним первую встречу с Раскольниковым) над пафосом ее миссии спасительницы и, с другой стороны, злобное торжество победителя, предвкушающего удовольствие развязки.

²⁴ Так как эта сцена была рассказана Свидригайловым, ее можно интерпретировать не только в моральном плане, но и в финансовом аспекте, относительно «цены» сделки.

²⁵ Термин Т. Касаткиной. — **Касаткина Т.** Воскрешение Лазаря...

²⁶ См. **Миджиферджян Т.В.** Раскольников — Свидригайлов — Порфирий Петрович...

²⁷ **Касаткина Т.** Воскрешение Лазаря...

²⁸ Г. Кокс считает, что он выражает подсознательное чувство «эротической вины» из-за педофильского издевательства. Нам кажется, что интерпретация актуальна только по отношению к малолетней невесте.

²⁹ Более подробно см.: **Касаткина Т.** Воскрешение Лазаря...

³⁰ **Поддубная Р.** «Восстановление погибшего человека» (Этическое и эстетическое в структуре образа Свидригайлова) // Научные доклады высшей школы. (Филологические науки). — М., 1975. — № 2.

³¹ Там же.

³² **Касаткина Т.** Воскрешение Лазаря...

³³ Напомним, что в ранних вариантах самоубийством должен был закончить свой путь главный герой: **Koprings R.** The Question of Raskolnikov's suicide // Canadian-American Slavic Studies. — 1982. — Vol. 16, № 1.

³⁴ **Manolakev Ch.** «*La Pauvre Lise*» de N. M. Karamsin et le suicide féminine dans la littérature russe du XIX^e siècle // Revue des études slaves. Tome LXXIV (2002–2003). — Fascicule 4. — P. 729–739.

³⁵ Экспрессия столкновения между Дуней и Свидригайловым не позволяет нам увидеть, что мотивация появления револьвера одна из самых неаргументированных. Функционально он должен попасть в руки Свидригайлова, чтобы тот углядел в нем выход. Однако самое странное то, что Дуня взяла револьвер с собой, приезжая из провинции, т.е. чуть ли не была убеждена, что Свидригайлов будет преследовать ее?!

³⁶ **Manolakev Ch.** «*La Pauvre Lise*» de N. M. Karamsin et le suicide féminine...

³⁷ Об оппозиции женское–мужское самоубийство в русской литературе см.: **Lilly I.** Imperial Petersburg, Suicide and Russian Literature // The Slavonic and East European Review. — 1994. — № 3.

³⁸ См.: **Дюркгейм Э.** Самоубийство. — СПб.: Союз, 1998. А также и: **Паперно И.** Самоубийство как культурный институт. — М.: НЛЮ, 1999.

³⁹ **Назирова Р.Г.** Семантика движения в романах Достоевского // Филологические записки. — Воронеж, 2002. — Вып. 18.

⁴⁰ Более подробно см.: **Касаткина Т.** Воскрешение Лазаря...

⁴¹ **Белов С.В.** Роман Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание». Комментарий...