
Хорст-Юрген Геригк

О «ПОДРОСТКЕ» ДОСТОЕВСКОГО*

Предварительные замечания

«Подросток» был издан в 1875 году. Это предпоследний роман Достоевского, четвертый в ряду пяти великих романов. Ряд этот был начат в 1866 году в период издания романа «Преступление и наказание» и завершен в 1879/80 во время написания «Братьев Карамазовых». Великая «пятерка»? Этот вопрос возникает, если обратиться к вторичным источникам. Большинство критиков говорит лишь о четырех великих романах Достоевского, или просто не учитывает «Подростка», перечисляя шедевры Достоевского. По их мнению, мелодраматическая схема, которая воплощается в романе, хотя и не противоречит личным предпочтениям некоторых читателей Достоевского, не позволяет этому произведению стать классикой мировой литературы (Velknap¹, Frank²). Это мнение в более или менее явной форме высказывается многими исследователями. Хотя в тематических толкованиях нет недостатка³, поэтологические исследования редки (Gerigk⁴, Hansen-Löve⁵, Lunde⁶).

Тем не менее бросается в глаза тот факт, что именно это произведение Достоевского было предметом особенно внимательных размышлений для ряда писателей. Я назову только Германа Гессе, Франца Кафку, Андре Жида, Томаса Манна и Роберта Музиля.

* Перевод сделан по изданию: Dostojewskijs Romane. Interpretationen. — Herausgegeben von Birgit Harreß. — Stuttgart: Reclam, 2005. — S. 91—115. Публикация А.В. Тоичкиной.

В 1915 году Гессе пишет в швейцарской газете «Der Bund» о «почти потрясающем недоумении» перед лицом «высокого мастерства Достоевского», «сдержанности» и «мастерства» при выработке «тона» этого романа. Гессе видит в изображении «неопытной опытности» этого подростка и «взволнованного переживания жизни» «невероятно смелый, даже дерзкий прием». Также Гессе утверждает, что «схема действия» у Достоевского, использование револьвера, тюрьмы, убийства, яда, самоубийства, сумасшествия, с подслушанными тайными заговорами и сдающимися в наем камерками, отнюдь не является «чем-то поверхностным»⁷.

О Франце Кафке мы знаем, что он, как сообщает его друг Макс Брод, «был особенно восхищен “Подростком” и прочел мне» — то есть Макс Броду — «громким голосом, будучи вне себя от вдохновения, начало пятой главы, в которой излагается фантастически парадоксальное намерение героя стать необычайно богатым»⁸.

И именно эту пятую главу первой части, которую Франц Кафка читал вслух «вне себя от вдохновения», отмечает и Андре Жид в своей книге о Достоевском. Жид добавляет к своим исследованиям приложение, содержащее два отрывка, по восемь страниц каждый, которые кажутся ему наиболее показательными для Достоевского: один из них взят из «Подростка», а другой из «Идиота». Текст из «Подростка» взят из той же пятой главы, которая восхитила Кафку⁹.

Наконец, Томас Манн заметил в своем дневнике в записи от 16 августа 1952 года: «Начал перечитывать “Годы становления (Werdejahre)”». Первые страницы Цайтблома (Zeitbloms) заметно подверглись его (романа Достоевского — *Х.-Ю.Г.*) влиянию, чего я не знал»¹⁰. «Werdejahre» — это, наряду с «Junger Nachwuchs» и «Ein Werdender», или «Der Jüngling» и «Ein grüner Junge», одно из названий, под которыми «Подросток» издавался на немецком языке. И Томас Манн с удивлением отмечает, что он развивал начало «Доктора Фаустуса», то есть типичный для Серенуса Цайтблома тон повествования, под неосознанным влиянием «Подростка». В высшей степени содержательное замечание о психологии творчества!

Прежде чем обратиться к самому «Подростку» Достоевского, нужно привести комментарий еще одного писателя. Роберт Музиль отметил в своем дневнике за 1940—1942 годы, что Ибсен, как и Достоевский, был «изобразителем воли и их конфликтов». И затем он пишет: «Аркадий в “Подростке” воспитывает себя в аскетическом духе. Его “идея” — стать Ротшильдом. Воля к власти, ее

истоки. Для эстета это в высшей степени неинтересно, но интересно как мажорный диапазон».

И снова мы неожиданным образом оказываемся в пятой главе первой части, на которую обратили внимание также Кафка и Жид. К этому Роберт Музиль добавляет следующее рассуждение: «То же, что в годах становления Г[итлера?]. Что нужно делать, чтобы получить власть, и как я ею воспользуюсь: вопрос его молодежи и его политического начинания. Воодушевляемый настроениями противления после проигранной войны».

Кроме Роберта Музиля, никто не проводил параллелей между Адольфом Гитлером и Аркадием Долгоруким, героем-подростком Достоевского. Далее Музиль продолжает свои рассуждения таким образом: «Недовольство Аркадия своей “глупостью” повторяется как депрессивное состояние. Связано с сознанием, что он назначен для подвига и однажды ему удастся достигнуть своей цели»¹¹.

Значит, Роберт Музиль видит, что в «Подростке» Достоевского предстает тип не имеющей власти амбициозной личности, которая хотела бы превратиться в Ротшильда, но в данных обстоятельствах могла бы стать и Гитлером, поскольку эти сформулированные мечты о власти принадлежат безвластному 19-летнему юноше, которым движет болезненно переживаемое собственное бессилие.

Несомненно, Роберт Музиль, не давая эстетической оценки, распознал серьезный потенциал, который присутствует в написанных Достоевским признаниях о жизни 20-летнего юноши. Ад полового созревания Достоевский описывает как колебание между нравственным самосознанием и отчаянным преступным деянием.

Главное действие

О чем идет речь? Центральное событие заключается в том, что Аркадий Долгорукий, определивший название романа и его главный персонаж, существующий на фоне изображенной и уже ставшей исторической действительности, вынужден узнать, что молодая женщина, которую он любит со всем пылом свойственной ему обособленной от жизни романтической фантазии, Катерина Ахмакова, — предмет вождлений его отца. Поиск отца выливается в это открытие — открытие любви-ненависти между отцом и Кате-

риной. Отец и взлелеянная в мечтах возлюбленная — главные фигуры, которые интересуют Аркадия в окружающем мире.

Теперь речь пойдёт о том, чтобы открыть читателю подступы к «Подростку» как в области тематики, так и в сфере техники повествования. Я предлагаю начать разговор с тематической сферы. «Идея» Аркадия Долгорукого сделаться Ротшильдом (13; 66—81) проистекает из характерного для эпохи принципа материального эгоизма. Достоевский видит в этом проявление дурного влияния Западной Европы. Развитие Аркадия заключается в освобождении от этого влияния. Преодоление идеи облегчает для него встреча с русской набожностью в лице паломника Макара. Непосредственно в мире современной исторической действительности Достоевский показывает нам состояние культуры России 1873 года (в этом году происходит действие «Подростка»).

С романом «Подросток» ряд из пяти великих романов Достоевского, начатый «Преступлением и наказанием» (1866), с хронологической точки зрения достигает своей вершины, поскольку последним романом, «Братья Карамазовы», изданным в 1879/80, Достоевский начинает уже новый этап. Действие «Братьев Карамазовых» происходит в 1866 году и, вероятно, вместе с продолжением, достигает 70-х годов. Достоевский хотел еще раз описать историю русского общества между 1865 и 1875. Смерть в 1881 году помешала ему сделать это.

Если говорить о красной нити, которая связывает романы «Преступление и наказание», «Идиот», «Бесы», «Подросток», то это «поиск отца». Достоевский видит, что состояние современной ему России обусловлено безотцовщиной. Подрастающее поколение не находит у своих родных отцов жизненных принципов. Замечено, что возраст героев Достоевского — от 19 до 29 лет.

У Раскольниковца нет отца, у Мышкина нет отца, у Ставрогина нет отца. Их отцы умерли. Но в «Бесах» Достоевский впервые создает образ духовного отца: архиерея Тихона, который, однако, не оказывает влияния на Ставрогина. К тому же главы «У Тихона» не было в первом издании «Бесов» (как и в издании романа отдельной книгой). Также и Аркадий Долгорукий, «подросток», лишен родного отца, который был бы для него опорой. Тем не менее отец впервые реально появляется в образе Андрея Версилова, чьим незаконным сыном является Аркадий. С физическим присутствием родного отца в роман входит духовный отец: Макар Долгорукий,

странник-богомolec и бывший крепостной садовник, не только принял Аркадия, внебрачного сына неверной жены Софии, и дал ему имя, но и стал для него духовной опорой, укорененной в христианском благочестии.

Остановимся на этом. В «Подростке» тема безотцовщины впервые возникает в описании Достоевским того, как герой-подросток стоит между двумя отцами: родным, который от него *законно* отрекается, и духовным, который его *законно* признает. Человек из народа носит дворянскую фамилию Долгорукий. Достоевский хотел сказать этим: истинное дворянство, дворянство духа, находится не в слое русского дворянства, а среди деятельных сил народа.

Рассказчик и главный герой — это двадцатилетний Аркадий Маркарович Долгорукий, который берется за перо под натиском непереносимых переживаний. С временной дистанции около полугода показаны лишь несколько дней осени и зимы в Петербурге. Если стремиться датировать точно, можно сказать: Подросток пишет в середине мая 1874 года о ряде дней в сентябре, ноябре и декабре предыдущего года. Точнее говоря, три дня описаны подробно: 19 сентября, 15 ноября и 10 декабря. Каждый из этих «больших» дней образован пятью главами, которые отражают события дня, и в каждом случае являются центром в трех частях записок Подростка. Каждый раз за этим центральным днем следуют другие дни, непосредственно связанные с ним, но описываемые менее подробно: два дня в первой части, три во второй и четыре в третьей¹². Необходимо помнить, что Достоевский писал этот роман с февраля 1874 по ноябрь 1875, таким образом, как в случаях с романами «Преступление и наказание», «Идиот» и «Бесы», перед нами опять роман о современности в узком смысле слова.

Теперь перейдем к действию романа. Еще раз подчеркнем, что события излагаются от первого лица двадцатилетним рассказчиком. Чтобы обеспечить негероическому подростку, который разрывается между жгучей гордостью и глубочайшим презрением к себе, постоянное внимание главных персонажей, Достоевский снабдил его защитным в куртку письмом, написанным нежной и коварной рукой привлекательной молодой женщины. Письмо пытаются отобрать у него различные люди, в том числе и сама эта женщина. Девятнадцатилетний Подросток обладает этим письменным доказательством злобы мира будто входным билетом в мир взрослых.

Создание записок — момент пробуждения самосознания героя. Аркадий видит себя, прибывающего в Петербург (через три недели от начала романа), постоянно втянутым в события, начала которых он не знает и должен лишь догадываться о них. Ситуацию его вступления в свет, который в другом, обычном случае отнесся бы к герою с равнодушием, Достоевский также изображает с акцентом на обладающем интригой «документе». Но что это за письмо, на котором держится напряжение основного действия?

Катерина Ахмакова, главная героиня романа, вдова генерала и дочь князя, в этом письме, адресованном юристу Алексею Андроникову, просит его посоветовать, как она могла бы без скандала объявить недееспособным своего овдовевшего отца, князя Николая Сокольского, поскольку он тратит большие деньги и носит с мыслью о новой женитьбе. Юрист Андроников, незадолго до своей смерти, которую он предчувствовал, передал это письмо своей племяннице и приемной дочери Марье Ивановне, не желая, чтобы его нашли в оставшихся после него вещах. Теперь через Марью Ивановну этот документ попадает Аркадию Долгорукому. Несмотря на упорнейшие попытки, Катерине Ивановне не удается достоверно узнать, где находится письмо, а Аркадий приобретает сознание власти над красивой молодой женщиной и чувство глубочайшего удовлетворения им.

Участие в мире, так утверждает Достоевский, — это участие в разращении мира. Благодаря обладанию письмом Аркадий чувствует уверенность, что он действительно что-то значит, видит, что другие зависимы от него. Но при этом он попадает, как он должен узнать, «между шестеренок фактов». Письмо Катерины у Аркадия предательски похищает его бывший школьный товарищ Морис Ламберт, который к тому времени стал профессиональным преступником. Суть главного действия состоит в том, что Ламберт пытается шантажировать этим документом Катерину Ахмакову, однако это ему не удается: его — и к этому сводится содержание последней сцены романа — едва не убивает отец Аркадия Андрей Версилов.

Заключительная сцена

Последняя сцена заслуживает особого внимания, поскольку она сводит на небольшом пространстве главных персонажей, связанных с Аркадием Долгоруким. Это Андрей Версилов, его отец, Ка-

терина Ахмакова — для Аркадия она неприступная молодая светская дама, и Морис Ламберт, темная сторона его собственного «я». Однако в этом созвездии не хватает духовного отца Аркадия, Макара Долгорукого, православного странника, который умер в начале третьей части романа. Для его мира нет места в современном Петербурге. Это мир монашеской жизни, свободной от материальных интересов, мир практического христианства, в котором нет места себялюбью.

Теперь перейдем к анализу последней сцены романа, которая концентрированно представляет, будто под лупой, главную сюжетную линию. Действие происходит на квартире Татьяны Павловны. Версиров и Ламберт вступили в сговор — Версиров из ревности, Ламберт из алчности. Ламберт должен шантажировать Катерину ее письмом. Версиров прячется в соседней комнате. Катерина сидит на диване, а Ламберт стоит перед ней и «кричит как дурак». Аркадия, рассказчика, впускает в спальню Татьяны Павловны служанка Марья — «в ту самую каморку, в которой могла поместиться одна лишь только кровать Татьяны Павловны и в которой я уже раз нечаянно подслушивал. Я сел на кровать и тотчас отыскал себе шелку в портьере» (13; 443).

Конечно, здесь можно сказать: избранная Достоевским форма повествования вынуждает к тому, чтобы определенным образом сделать Аркадия свидетелем происходящего и дать ему возможность рассказать об этом. Одним словом, здесь проявляется техника повествования. Но такой аргумент был бы полностью ошибочным.

К особенностям описываемого здесь объекта, сознания Подростка, относится то, что мир воспринимается как бы сквозь шелку в портьере. Это перспектива взгляда подростка на пути созревания, который еще не принадлежит этому миру и, тем не менее, хотел бы быть причастным ему. Аркадий, которому 19 лет, еще только безбилетный зритель, наблюдающий за жизнью из-за ограды. Тесная комнатка также имеет эмблематический смысл: это метафора изоляции подростка в его поиске социального признания. Он сидит один в тесной комнате и через шелку смотрит на мир.

И что он там видит? «Его» письмо, то есть письмо Катерины, которое компрометирует ее как алчную и бессовестную, делает свое дело в руках Ламберта. Оно служит для того, чтобы шантажировать Катерину. Но Ламберт, как уже было отмечено выше, — это

темная сторона личности Аркадия. Он совершает то, что и сам Аркадий хотел, но не осмелился осуществить. Аркадий наблюдает через щелку, как его непризнанный внутренний мир становится реальным. Последнюю сцену романа можно рассматривать как очищающую, ключевую. Аркадий видит воплощенным в объективной реальности то, что грезилось ему самому как его субъективная реальность. Как Раскольников в «Преступлении и наказании» и Ставрогин в «Бесах», он сталкивается с реальностью, которая выражает его желания. Достоевский принципиально так поступает, чтобы показать своим героям, как то, что представлялось им мечтой, становится реальностью. Так же можно сказать и об Иване и Дмитрие Карамазовых и, конечно, о Смердякове. Все они должны столкнуться с реальностью, которая является результатом воплощения их желаний.

Итак, Аркадий Долгорукий видит, как шантажирующая сила «документа», приносящая ему внутреннее удовлетворение, неожиданно становится активной в действительности. Сцена выглядит так: Ламберт стоит перед Катериной, которая сидит на диване в гостиной, и, горячась, громко кричит: «Это письмо стоит тридцать тысяч рублей, а вы удивляетесь! Оно сто тысяч стоит, а я только тридцать прошу!» Катерина отвечает, что у нее нет денег. Тогда он угрожает скандалом, обещая огласить это письмо. Он хочет загнать ее в угол, намекая на возможное требование сексуальной связи: «*Vous êtes belle, vous!*». Катерина стремительно поднимается со своего места, краснеет и плюет в лицо Ламберту. Ламберт, вне себя от гнева, выхватывает револьвер, хватая ее за плечо и направляет на нее оружие. Аркадий бросается в комнату.

В этот момент в комнате неожиданно оказывается Версилов, который прятался в прихожей, отнимает револьвер и бьет им Ламберта по голове. Ламберт без чувств падает на пол.

Когда Катерина видит Версилова, она становится белой, как мел, смотрит на него еще один миг с неопишуемым ужасом и падает в обморок. Версилов, с налитыми кровью глазами, устремляется к ней, поднимает на руки и носит ее по комнате туда и сюда, держа револьвер у ее головы. Аркадий хочет позвать на помощь Тришатова, но боится раздражить «сумасшедшего». Вот как он говорит об этом: «Наконец я вдруг раздвинул портьеру и стал умолять его положить ее на кровать. Он подошел и положил, а сам стал над нею, пристально с минуту смотрел ей в лицо и вдруг, на-

гнувшись, поцеловал ее два раза в ее бледные губы. О, я понял, наконец, что это был человек уже совершенно вне себя. Вдруг он замахнулся на нее револьвером, но, как бы догадавшись, обернул револьвер и навел его ей в лицо. Я мгновенно, изо всей силы, схватил его за руку и закричал Тришатову. Помню: мы оба боролись с ним, но он успел вырвать свою руку и выстрелить в себя. Он хотел застрелить ее, а потом себя. Но когда мы не дали ее, то уткнул револьвер себе прямо в сердце, но я успел оттолкнуть его руку вверх, и пуля попала ему в плечо. В это мгновение с криком ворвалась Татьяна Павловна; но он уже лежал на ковре без чувств, рядом с Ламбертом» (13; 445).

Так заканчивается последняя сцена романа. Затем следуют эпилог и комментарий некоего Николая Семеновича из Москвы, которому Аркадий послал рукопись.

О заключительной сцене романа, которую я здесь подробно изложил, могут быть высказаны различные мнения. Прежде всего, следующее: Аркадий видит здесь крушение принципа материального эгоизма. Попытка шантажа со стороны Ламберта разбивается о гражданское мужество Катерины. Из немого свидетеля Аркадий превращается в решительного, активного помощника. Письмом Катерины вызваны три потери сознания: Катерина, Версилов и Ламберт неподвижно лежат на полу.

Так Достоевский демонстрирует нежизнеспособность безнравственных принципов, лежащих в основе сюжета. Аркадий сталкивается со своим родным отцом в облике сумасшедшего, в поведении Ламберта обнаруживает воплощение своей скрытой в подсознании идеи шантажировать Катерину. Из семи элементов действия у Достоевского в последней сцене отсутствует только религия. Эта тема воплощена в отношениях Аркадия с Макаром Долгоруким. Однако другие элементы действия представлены: преступление, болезнь, сексуальность, политика, комизм и напряжение. До убийства не доходит, а политика мелькает лишь в том, что самый подлый из участников действия, Ламберт, говорит по-французски, а Версилов, потерявший контакт с русской почвой, оказывается поражен душевным расстройством. Комизм внутренне присущ лишь тому моменту, когда три персонажа одновременно лежат на полу, и никто из них не пострадал серьезно.

Вся сцена в целом чрезвычайно мелодраматична. Все взволнованы. Присутствуют крики, удары, плевки и падение в обморок.

Проливается кровь, хотя и без смертельного исхода. И все это на очень тесном пространстве. Как справедливо отмечает исследователь творчества Достоевского Леонид Гроссман, Достоевский — это смесь Платона и Эжена Сю¹³. Пересказанная выше сцена — это Эжен Сю в чистом виде. Но это и английский роман ужасов, или, другими словами, Голливуд.

Только представьте себе следующее распределение ролей: Аркадий Долгорукий — Леонардо ДиКаприо; Андрей Версиков — Роберт Де Ниро; Морис Ламберт — Габриэль Бирн; Катерина — Софи Марсо, режиссер — Дэвид Линч. К этому нужно добавить следующее. Уже в 1915 году Гессе предупреждал, что мелодраматические элементы «Подростка» — использование револьвера, тюрьмы, убийства, яда, самоубийства, сумасшествия, подслушанного заговора из соседних съемных комнат — не должно восприниматься как нечто внешнее. Гессе тогда еще не мог предвидеть, что от английского романа ужасов и французского бульварного романа пойдет прямая линия к мелодраматичности голливудского фильма, которая нашла современное нам воплощение в «film noir», наследником которого является Дэвид Линч. Можно вспомнить «Lost Highway» (1998) или «Mulholland Drive» (2002). В обобщенной формулировке: сознание изображается там посредством того, что субъект оказывается в мире своих фантазий. Говоря конкретнее: мелодраматичность «Подростка» — это мелодраматичность пубертатного сознания, которое врывается в мир, предстающий перед ним в свете бенгальских огней, мир, прямо-таки созданный для того, чтобы Дэвид Линч воплотил его на экране.

Техника повествования

Теперь обратимся к другому подходу, к повествовательной технике «Подростка». Достоевский работает с пятью уровнями напряжения. С начала романа одновременно (!) развиваются четыре из них, благодаря чему удается в наибольшей степени достигнуть постоянного внимания читателя:

- (1) «письмо Катерины» (скрепляет в единое целое все три части и доминирует в последней);
- (2) событие на курорте Эмс за два года до начала основного действия (остается действительностью временно — вплоть до конца

романа; в центре предположений находится отношение Версилова к Катерине, которая оказывается живой душой в среде нравственно деградирующего русского дворянства);

— (3) биография Аркадия (преподносимая частями, она, в конце концов, предстает целостно);

— (4) «письмо Столбеева» (является центральным в первой части: Версиров отказывается от наследства);

— (5) сестра Аркадия Лиза и ее любовные отношения с князем Сергеем Сокольским (который подделал ценные бумаги, попадает за это в тюрьму и, наконец, погибает от менингита; эти сюжетные линии главенствуют во второй части).

Особого внимания заслуживает эксперимент Достоевского с повествованием, который касается художественного изображения времени. Из пяти великих романов Достоевского «Подросток» — единственный, написанный в форме повествования от первого лица, причем рассказчик одновременно является главным героем. В этом отношении среди других произведений Достоевского «Подростку» подобны роман «Игрок» (1866) и повесть «Записки из подполья» (1866): в них также мы видим, как пишет рассказчик: в первом случае — двадцатипятилетний игрок, во втором — сорокалетний безымянный подпольный парадоксалист. Но только в «Подростке» напряжение между вспоминаемым и вспоминающим «я» является фактором, значимым для формирования формы и художественной действительности. Ситуация записывания постоянно возникает в романе таким образом, что противопоставление вспоминающего «я» двадцатилетнего и вспоминаемого «я» девятнадцатилетнего подтверждает процесс развития. Посредством образного повторения в высшей степени неприятных переживаний, отделенных лишь несколькими месяцами, подготавливается нравственное самоопределение рассказчика, чего не происходит ни в «Игроке», ни в «Записках из подполья».

Поэтому особого внимания заслуживает введение предпрошедшего времени в «Подростке». События исторического настоящего между 19 сентября и 14 декабря пересказываются строго хронологически. Сведения о дате и времени суток происшествий этого периода пронизывают весь текст. Однако предпрошедшее время, то есть время до начала записей (19 сентября), не вызывается в воображении намеренно, но возникает лишь тогда, когда о нем говорится в рамках исторического настоящего или событие

в настоящем вызывает ассоциативное произвольное воспоминание. Поэтому сведения о биографии Аркадия, его детстве в семье Андрониковых, его школьных годах в пансионе Тушара и затем в гимназии рассеяны по всему роману. Например, когда Аркадий рассказывает Версилу о годах у Тушара, он обращает наше внимание на то, что тогда в Москве дул такой «острый ветер», как сегодня, и подчеркивает, обращаясь к Версилу, что Тушаром ему была предоставлена такая же тесная комната, как та, в которой он живет сейчас, с таким же «клеенчатым диваном» и «плетеным стулом».

Таким образом, Аркадий устанавливает ассоциативный контакт с непосредственным, сознательно осмысляемым историческим настоящим, которое побуждает его думать о преждепрошедшем времени у Тушара. Позднее появятся колокола, которые вызовут воспоминание о «красной церкви у Тушара» и посещении матери.

Очевидно, Достоевский дает произвольным воспоминаниям родиться из произвольных (реконструкции исторического настоящего Аркадием), которые вызываются похожими обстоятельствами или возникающими темами разговоров. Позднее Марсель Пруст в своем главном произведении «В поисках утраченного времени» (1913—1927) будет проводить различие между *mémoire volontaire* и *mémoire involontaire* (вызываемую посредством *sensation identique*). Достоевский работал с *mémoire involontaire* уже в своем рассказе «Вечный муж» (1870), когда изображал перед нами работу памяти Вельчанинова. Несомненно, повествовательная техника Достоевского в изображении времени в «Подростке» является внешне сложной и требует чрезвычайного внимания, иначе может возникнуть иллюзия ее хаотичности. Ни в одном другом из пяти великих романов событие преждепрошедшего времени не получает такой сцепленности и такого влияния на раскрытие тайного, как событие на курорте Эмс. Также ни в одном другом из пяти великих романов нет такого непокорного и притом динамичного настоящего времени, как в «Подростке».

Такая виртуозность одновременного использования трех временных уровней (записывание, историческое настоящее, преждепрошедшее), разумеется, имеет целью не себя саму, а вытекает из своеобразия изображаемого объекта, сознания Подростка. Представлена память под властью чести и стыда.

Изображение сознания

Также к технике повествования относится способ художественного изображения сознания героя. Сам Достоевский подталкивает нас к следующему соображению. Оно обнаруживается в его заметках к «Подростку». Там говорится: «Таким образом сам собою *вырисовывается* тип юноши (и в *неловкости* рассказа, и в том: “как жизнь хороша”, и в необыкновенной серьезности характера <...> Но как в повестях *Белкина* важнее всего сам Белкин, так и тут прежде всего обрисовывается Подросток)» (16; 48).

Тот, кому известны пушкинские «Повести Белкина», знает: сам Белкин вовсе не появляется в тексте «Повестей покойного Ивана Петровича Белкина». Он только собиратель этих историй, которые были рассказаны ему четырьмя различными людьми. Но что дало возможность Достоевскому сказать: в этих историях Белкин — самое важное лицо? Без сомнения, то, что имя Белкина представляет определенную разновидность литературы. Белкин — это наивное сознание, для которого органичны психологические нестыковки и колдовство случая. Белкин — это дух развлекательной литературы, дух вечного романтизма, средой которого являются наши мечты. Белкин — это человек китча¹⁴.

По аналогии с этим соображением «Подростка» необходимо читать, прежде всего, сквозь призму сознания рассказчика: здесь изображено сознание подростка, для которого мир еще является мелодраматическим событием. Сознание Аркадия (в которое вторгается Достоевский, чтобы заставить его работать на себя), всегда должно принимать решение — **что** достойно рассказывания. В выборе того, что вообще достойно пересказа, прочитывается совершенно определенная субъективность, положение которой в мире определяется желаниями и страхами. Это подтверждается той записью, которая следует за упомянутой выше заметкой. Достоевский продолжает свои неровные заметки замечанием о том, что суеверная преданность Подростка своему отцу (Версиллову) может быть явлена перед ним «в более фантастическом и, так сказать бенгальском огне». Здесь Достоевский дает ключевое слово не только для Версилова, но и для Катерины. Да, главная черта подросткового сознания, очевидно, в том, что мир воспринимается как при свете бенгальских огней.

Но не только отбор достойного для рассказа материала и свет, в котором он предстает, обращают на себя внимание, — «на счету» Аркадия Долгорукого также и «неловкость рассказа». Какое доверие к пониманию искусства читателем, к его способности воспринимать неловкое повествование как средство выражения! Таким образом, Достоевский обнаруживает принцип «*celare artem*» (то есть скрывания средств искусства при любых обстоятельствах). Аркадий постоянно формулирует свои мысли, охваченный стыдом, амбициями и тоской по признанию, дает выражение тому, что его выдает, хотя он и не хотел говорить этого. Таким образом, Достоевский вводит в игру «языковость» языка. Все сказанное влечет за собой и несказанное¹⁵, что тонко выражено у Достоевского. Достоевский дает нам возможность наблюдать сознание пишущего непосредственно за работой, за переработкой своего прошлого. Адекватное средство выражения для такой интенции — это форма первого лица. Кроме того, наблюдается малая повествовательная дистанция: Аркадий рассказывает о событиях, которые он еще не преодолел. Записывать историю «первых шагов на жизненном пути» (13; 5) становится для него естественным путем самоисцеления. С нами говорит травмированное «я».

Я назвал этот принцип, которому следует Достоевский в «Подростке», *celare artem*. Да, Достоевский использует этот принцип наиболее полно, благодаря тому, что он не только вводит «неловкость рассказа» как средство выражения, но и снабжает воспоминания двадцатилетнего комментарием, в котором его бывший воспитатель в Москве, Николай Семенович, высказывает свое мнение по поводу записок Аркадия. Из этого послесловия Николая Семеновича, которое имеет форму длинного письма, Аркадий цитирует фрагменты: «Да, Аркадий Макарович, вы — член случайного семейства, в противоположность еще недавним родовым нашим типам, имевшим столь различные от ваших детство и отрочество».

Здесь имеется в виду трилогия Л.Н. Толстого «Детство» (1852), «Отрочество» (1854), «Юность» (1857). И затем следуют размышления, которые вызвали большие споры среди исследователей творчества Достоевского:

«Признаюсь, не желал бы я быть романистом героя из случайного семейства!

Работа неблагодарная и без красивых форм. Да и типы эти, во всяком случае, — еще дело текущее, а потому и не могут быть ху-

дожественно законченными. Возможны важные ошибки, возможны преувеличения, недосмотры. Во всяком случае, предстояло бы слишком много угадывать. Но что делать, однако ж, писателю, не желающему писать лишь в одном историческом роде и одержимому тоской по текущему? Угадывать и... ошибаться.

Но такие “Записки”, как ваши, могли бы, кажется мне, послужить материалом для будущего художественного произведения, для будущей картины — беспорядочной, но уже прошедшей эпохи. О, когда минет злоба дня и настанет будущее, тогда будущий художник отыщет прекрасные формы даже для изображения минувшего беспорядка и хаоса. Вот тогда-то и понадобятся подобные “Записки”, как ваши, и дадут материал — были бы искренни, несмотря даже на всю их хаотичность и случайность...» (13; 455).

Этот комментарий Николая Семеновича фактически был прочитан как серьезное сомнение Достоевского в себе, как сомнение Достоевского в своей компетентности как художника. Принцип *celare artem* остался нераспознанным.

Поэтому то, что Достоевский находит себе место в собственном романе под маской вымышленной персоны, может быть понято только тогда, когда усматривается совершенно определенное различие. В этом послесловии речь идет вовсе не о поэтологическом положении вещей, а общественно-типологическом. Николай Семенович пишет, не упоминая ни того, ни другого, на уровне сочинений Фридриха Шиллера «О грации и достоинстве» (1793) и «Письма об эстетическом воспитании» (1795). Отсутствующие «прекрасные формы» — это общественные формы, и они не связаны с художественностью в смысле «свободной красоты» Канта.

Было бы полностью абсурдным считать, что Достоевский хотел представить в этом романе лишь материал для будущего произведения искусства, которое должен был бы написать другой. Это послесловие нельзя понимать как авторефлексию Достоевского. Несомненно, оно способствует предубеждениям в отношении художественного уровня «Подростка». То, что это произведение структурировано вплоть до последней детали, остается скрытым от критиков. Мнимое сомнение Достоевского в собственном искусстве делает их невнимательность понятной, особенно с учетом того, что фактическая «неловкость рассказа» используется как средство выражения. Теперь мы перейдем к методам формирования текста у Достоевского.

Структуры

Достоевский изображает создающую действительность произведения сознание главным образом внутри двух контекстов. Во-первых, это компетентность подросткового сознания, с которым связано все целое романа. Юношеский возраст здесь — это переходная фаза, за которой последует сформированная зрелость, но эта фаза имеет и самостоятельную ценность. Это не роман становления, а восприятие самого периода созревания как кризисной ситуации. Мы не узнаем ничего о том, кем Аркадий Долгорукий стал впоследствии. В этом новаторство «Подростка», этим он заслуживает особое место в литературном ряду, который можно проследить от «Ноября» Гюстава Флобера (1842) через «Тяготы воспитанника Терлеса» (1906) Роберта Музиля и «Портрет художника в юности» (1916) Джеймса Джойса до «Над пропастью во ржи» (1951) Джерома Д. Сэлинджера.

Эта компетентность подросткового сознания сказывается в том, как Достоевский анализирует общественную ситуацию через призму этого сознания. Сцена действия в настоящем времени — это Петербург. Петербург для Аркадия — это мир, Россия как бы под микроскопом. Рейды Аркадия по осеннему городу приводят его в соприкосновение с различными слоями общества. Его «взгляд снизу» превращает его в героя-плута. Проявляется следующий порядок вещей: компетентность подросткового сознания Достоевский делает наглядным через динамику постоянного пребывания героя в пути. Аркадий проходит в Петербурге через все условия жизни, какие только можно представить: от княжеского салона до дна, через игорные дома, революционный кружок, грязные пивные и пустынные ночные улицы. Петербург становится для него океаном, в котором он чувствует себя как Колумб.

Таким образом, роман становится частью традиции плутовского романа и литературного ряда, который тянется от «Ласарильо из Тормеса» (анонимный автор, 1554) через «Симплициссимуса» (1668) Гриммельстаузена, «Жиль Блаза» (1715—1735) Лесажа до «Признаний авантюриста Феликса Круля» (1911—1954) Томаса Манна. Достоевский, однако, психологизирует принцип плутовского романа, рассматривает браваду подростка как временную склонность к мошенническим проделкам, но не срывающуюся в

тотальную бессовестность. Путешествие Аркадия по петербургскому дну, его желание шантажировать Катерину происходит от его подросткового бессилия. Другими словами: молодость высвобождает в людях *ricano* (испанское слово, обозначающее плута), желающего завоевать счастье своими силами. Достоевский открывает естественное слияние романа о юности и плутовского романа, за пикарескным образцом различима схема христианской исповеди, которую реализовали в своих «Исповедях» Августин и Руссо.

Психосоматическое потрясение

Вступление Аркадия Долгорукого в мир осуществляется между добродетелью и пороком, между духовной и животной природой человека, конкретно говоря: между Макаром Долгоруким, русским богомольцем, семидесяти двух лет, и Морисом Ламбертом, французским мошенником, двадцати двух лет. Внутри этого поля напряжения находятся Андрей Версиллов, сорока четырех лет, и Катерина Ахмакова, «юная особа», то есть главные герои: родной отец и «вымечтанная» возлюбленная. С обоими он вступает в интенсивные диалоги. Но оба хотят только одного, каждый для себя: вынудить Аркадия отдать «документ». Поэтому ситуация разговора всегда асимметрична, в ней скрыт допрос. И, тем не менее, молодой человек, стремящийся к признанию и ответной любви, каждый раз пытается приписать этому псевдоразговору аутентичную сущность. Тщетно. Поскольку псевдоразговоры никогда не оказывали позитивного воздействия на психосоматическое состояние субъекта. Одним словом, Достоевский, непревзойденный мастер изображения неприятного, демонстрирует нам своих героев в постоянном самоотчуждении, в особом психическом и физическом состоянии, которое различимо в типичном для Достоевского замедлении времени как под увеличительным стеклом: утомление от движения и мышления, лихорадочное нетерпение, головная боль, биение сердца, нервная дрожь¹⁶.

Беспокойного Аркадия гонит сквозь Петербург «вихрь» событий, и в конце второй части он оказывается в самой низшей точке своего жизненного путешествия, когда в игорном доме его обвиняют в краже, вышвыривают вон, и затем он в полном одиночестве засыпает на улице в ледяном холоде петербургской ночи,

когда его подбирает его школьный товарищ Морис Ламберт, и, наконец, он проводит без сознания девять дней у своей матери. Он говорит о предшествующих днях, которые привели его к «катастрофе», «болезни», что они изнурили его «сознание» и даже его «чувства»: «Предупреждаю опять: во все это последнее время, и вплоть до катастрофы, мне как-то пришлось встречаться сплошь с людьми до того возбужденными, что все они были чуть не помешанные, так что я сам поневоле должен был как бы заразиться» (13; 244).

В данном случае Аркадий излагает собственное понимание болезни: «<...> впрочем, все это были лишь больные, чисто физиологические ощущения, которые не стоит описывать» (13; 281). Аркадий не замечает связи между телом и душой. В действительности его болезнь — это психосоматическое потрясение, в котором находит выражение пережитое им самоотчуждение.

«Подросток» — это поэзия в прозе. Аркадий Долгорукий постоянно оказывается *вне себя*. Под воздействием чести и стыда он постоянно боится быть осмеянным, и даже пишет целый трактат о смехе (13; 285—286). «Вихрь» прерывается только сценами «затишья» с богомольцем Макаром. Здесь Аркадий, отрешенный, переживает встречу с нравственной красотой, которую он положительно оценивает в перспективе своего будущего — но об этом будущем мы не узнаем ничего. «Старая жизнь отошла совсем, а новая едва начинается» (13; 451).

Так завершается роман.

Авторизованный перевод с немецкого М. Кармановой.

Примечания

¹ **Belknap R.L.** Dostoevsky // Handbook of Russian Literature / Edited by Victor Terras. — New Haven / London, 1985. — P. 106.

² **Frank J.** Dostoevsky: The Mantle of the Prophet, 1871—1881. — Princeton/Oxford, 2002. — P. 172.

³ **Викторович В.** (ред.-составитель). Роман Ф.М. Достоевского «Подросток». Возможности прочтения. — Коломна, 2003.

⁴ **Gerigk H.-J.** Versuch über Dostoevskijs *Jüngling*. Ein Beitrag zur Theorie des Romans. — München, 1965.

⁵ **Hansen-Löve A.** Nachwort zu Dostojewskij: *Der Jüngling*. Roman. — München/Zürich, 1986. — S. 874—907.

⁶ **Lunde In.** «Ia gorazdo umnee napisannogo»: On Apophatic Strategies and Verbal Experiments in Dostoevskii's *A Raw Youth* // *The Slavonic and East European Review*. — Bd. 79. — 2001. — № 2. — P. 264—289.

⁷ **Hesse H.** *Der Jüngling*. // **Hesse H.** Schriften zur Literatur. 2 Bde. Hrsg. von Volker Michels. — Frankfurt a. M., 1972. — Bd. 79. — S. 315—320.

⁸ **Brod M.** Über Franz Kafka. — Frankfurt a. M., 1977. — S. 344.

⁹ **Gide A.** Dostojewski. Aufsätze und Vorträge. Deutsch von Erich Ploog. — Stuttgart, 1953. — S. 209—218.

¹⁰ **Mann Th.** Tagebücher 1951—1952. Hrsg. von Inge Jens. — Frankfurt a. M., 1993.

¹¹ **Musil R.** Tagebücher, Aphorismen, Essays und Reden. Hrsg. von Adolf Frisé. — Hamburg, 1955. — S. 545. Сходство мечтаний Подростка («схимник, зорко всматривающийся в мир») с чертами личности Ленина и Сталина отмечено в: **Степанян К.** Почему «Подросток» написан от первого лица? // *Достоевский и современность*. — Новгород, 1991. — С.151—171 (ред.).

¹² **Gerigk H.-J.** Versuch über Dostoevskijs *Jüngling*. Ein Beitrag zur Theorie des Romans. — S. 83—94.

¹³ **Гроссман Л.** Поэтика Достоевского. — М., 1925. — С. 63.

¹⁴ **Gerigk H.-J.** Puschkin und die Welt unserer Träume. Alexander Puschkin. Hrsg. von Ute Lange-Brachmann. — Baden-Baden, 1998. — S. 63—80.

¹⁵ **Lunde In.** «Ia gorazdo umnee napisannogo»: On Apophatic Strategies and Verbal Experiments in Dostoevskii's *A Raw Youth*.

¹⁶ **Gerigk H.-J.** Versuch über Dostoevskijs *Jüngling*. Ein Beitrag zur Theorie des Romans. — S. 133—138.

Библиография

Достоевский в работе над романом «Подросток». Творческие рукописи. — Москва, 1965.

Gerigk H.-J. Psychologie des Jugendalters. Salingers *Fänger im Roggen* und Dostojewskijs *Jüngling* // H.-J.G.:Ein Meister aus Russland. — Heidelberg, 2010. — S. 83—95.

Guardini R. Religiöse Gestalten in Dostojewskijs Werk. — München, 1947. — Sonja Andrejewna: S. 35—44; Makar der Pilger: S. 62—72.

Harreß B. Mensch und Welt in Dostojewskijs Werk. Ein Beitrag zur poetischen Anthropologie. — Köln/Weimar/Wien, 1993.

Meier-Graefe J. Dostojewski, der Dichter. — Berlin, 1926. Dreizehntes Kapitel: *Der Jüngling*. — S. 302—374.

Müller L. *Der Jüngling* // F.M. Dostojewskij. Sein Leben — sein Werk — sein Vermächtnis. — München, 1982. — S. 66—76.

Neuhäuser R. F.M. Dostojewskij: Die großen Romane und Erzählungen. Interpretationen und Analysen. — Wien, Köln, Weimar, 1993.