

ного человека», «Приговора» или «Бобка», часто уточняя или корректируя многозначность их символики.

Наконец, еще одно. «Братья Карамазовы», как ни один из предшествующих романов Достоевского, буквально перенасыщен вариациями малых форм — притчами, легендами, сказаниями, а также «фактиками», «анекдотами», «картинками», «зарисовками». При всей органичности включения в структуру целого эти компоненты обладают своей, вполне определенной поэтикой, сопряженной условно-фантастическим, с одной стороны, и документально-очерковым — с другой, жанром малой прозы «Дневника». Но этот жанровый синтез требует специального анализа.

Н. Г. МИХНОВЕЦ

#### «КРОТКАЯ»: ЛИТЕРАТУРНЫЙ И МУЗЫКАЛЬНЫЙ КОНТЕКСТ

Основные литературные источники «Кроткой» названы В. А. Тунимановым и сопровождаются его комментариями в Примечаниях к академическому изданию сочинений Достоевского: «Ричард III» и «Отелло» В. Шекспира, «История Жиль Блаза из Сантьяго» А.-Р. Лесажа, «Фауст» И. В. Гете, «Шагреневая кожа» и «Гобсек» О. Бальзака, «Последний день приговоренного к смертной казни» и «Отверженные» В. Гюго, «Выстрел» А. С. Пушкина, «Маскарад» М. Ю. Лермонтова. Отмечены цитаты из стихотворений Пушкина «Демон» и Лермонтова «Не верь, не верь себе, мечтатель молодой...»; из «Скупого рыцаря» Пушкина, из повести «Шинель» Н. В. Гоголя, из романа А. И. Герцена «Кто виноват?», из драмы Н. В. Кукольника «Джакомо Санназар». Р. Н. Поддубной обстоятельно прокомментирована параллель между «Кроткой» и «Выстрелом» Пушкина. На связь между «Кроткой» и «Страданиями юного Вертера» Гете указал Ю. И. Селезнев, образ «мертвого солнца» всесторонне рассмотрен в контексте этого романа П. В. Бекединым. Э. А. Полоцкая, прослеживая «литературную родословную» «Кроткой», обращается к творчеству Шекспира, основное внимание уделяет мифу о Пигмалионе и Галатее. Мы же остановимся на тех литературных мотивах «Кроткой», которые еще не получили в достоевсковедении подробного рассмотрения.

В четвертой главе повести героем упоминаются «Погоня за счастьем» — драма П. И. Юркевича (П. Голубина)<sup>1</sup> и «Птички певчие» — комическая опера Ж. Оффенбаха (либретто А. Мельяка и Л. Галеви): «Тоже и театр. Я сказал невесте, что не будет театра, и, однако ж, положил раз в месяц театру быть, и прилично, в креслах. Ходили вместе, были три раза, смотрели „Погоню за счастьем“ и „Птицы певчие“, кажется» (24, 15).

Известно отношение Достоевского к оперетте. Так, в письме к А. Г. Достоевской из Эмса от 10 (22) июня 1875 г. он пишет: «Кроме этого, развлечений здесь никаких, ни малейших. Только и есть, что два раза в день на водах музыка, но и та испортилась: редко-редко играет что-нибудь интересное, а то все какое-нибудь попури, или „Марш немецкой славы“ какой-нибудь, Штраус, Оффенбах и, наконец, даже

<sup>1</sup> П. Голубин — один из многочисленных псевдонимов Петра Ильича Юркевича. Юркевич был председателем театрально-литературного комитета с 1861 г., театральным критиком, переводчиком и драматургом.

„Emspastillen Polka”, так что уж и не слушаешь» (29, 43). А. Г. Достоевская вспоминает: «...сам не ездил в Буфф и меня не пускал. — Если уж есть возможность, — говаривал он, — идти в театр, так надо выбрать пьесу, которая может дать зрителю высокие и благородные впечатления, а то что засоривать душу пустячками!».<sup>2</sup>

В последней части «Зимних заметок о летних впечатлениях», написанных в течение зимы 1862/63 г., Достоевский осмысляет своеобразие театральной жизни Парижа. «Буржуа особенно любит водевиль, но еще более любит мелодраму (...) водевиль, хоть и прельщает буржуа, но не удовлетворяет его вполне. Буржуа все-таки считает его за пустяки. Ему надо высокого, надо неизъяснимого благородства, надо чувствительности, а мелодрама все это в себе заключает» (5, 95). Театральные впечатления тех лет нашли свое отражение в повести «Кроткая».

Это связано с особенностями русской жизни 70-х гг. Существенные изменения произошли в эти годы и на русской сцене; как отмечает А. Вольф, составитель «Хроники петербургских театров», значительное место в театральной жизни Петербурга в первой половине 70-х гг. заняла «оффенбаховщина».<sup>3</sup> А. Вольф объясняет это так: «Купцы-самодуры, спившиеся с круга купеческие сынки, студенты развратники, эмансипированные барышни видимо надоели публике; начала ощущаться потребность чего-то нового, — менее тенденциозного».<sup>4</sup> «В. Александров-Крылов в виду новых требований принялся переделывать на русские нравы легкие и веселые комедии, не возбуждающие желчи и не мешающие пищеварению».<sup>5</sup> Тот же В. А. Александров-Крылов перевел «Периколу» с французского языка. Во второй половине XIX в. были известны также переводы «Периколы» В. К. Травским, Н. И. Уваровым-Тшебским, Н. Куликовым и В. Крыловым, Ф. К. Прусаковым (М. А. Завадским).<sup>6</sup> Уже в первый год своего появления на русской сцене (сезон 1869/70 г.) оперетта «Птички певчие» была представлена зрителю 6 раз. Спектакль и в дальнейшем был достаточно популярен, с 1869 по 1881 г. он появился на столичной драматической сцене 79 раз, входил в десятку наиболее известных спектаклей этих лет. В этом списке лидировала «Прекрасная Елена» (оперетта на музыку Ж. Оффенбаха), оффенбаховская оперетта в те же годы 124 раза была сыграна на сцене Петербурга.<sup>7</sup> В репертуаре тех лет «оперетка соперничала с мелодрамой и легкой комедией».<sup>8</sup>

Ростовщик, герой «Кроткой», ведет свою жену в самом начале их семейной жизни на оперетту («Птички певчие») и типичную буржуазную мелодраму («Погоня за счастьем»)<sup>9</sup>

<sup>2</sup> Достоевская А. Г. Воспоминания. М., 1971. С. 100.

<sup>3</sup> Хроника петербургских театров с конца 1855 до начала 1881 года / Составил А. И. Вольф. СПб., 1884. Ч. 3. С. 42.

<sup>4</sup> Там же. С. 41.

<sup>5</sup> Там же.

<sup>6</sup> Каталог пьес членов общества русских драматических писателей и оперных композиторов, основанного 21 октября 1874 года (1874—1914). М., 1914. С. 244.

<sup>7</sup> Хроника петербургских театров... С. 42.

<sup>8</sup> Там же. С. 41.

<sup>9</sup> Кстати заметим: последнее действие «Погони за счастьем» названо так же, как буржуазная комедия Ф. Понсара, — «Честь и деньги».

«Строгость» — основная черта в системе отношений ростовщика с женой (24, 13). Первоначально он обещает невесте «театров» не посещать (24, 11). Однако обещания не выполняет. Он мало чем отличается от петербуржцев 70-х гг., выбирая оперетту Оффенбаха. «Оффенбах — это легион, и легион, которого все слушают и смотрят, несмотря на свой кажущийся ригоризм (строгость. — Н. М.) и презрительное отношение к опереткам», — так писал Н. К. Михайловский в 1871 г. в статье «Дарвинизм и оперетки Оффенбаха».<sup>10</sup> К этой статье мы вновь обратимся чуть позже.

Достоевский в «Зимних заметках о летних впечатлениях» заявляет, что «мелодрама не умрет, покамест жив буржуа», и здесь же дает объяснение этому: «У всякого малодушного человека, не совсем уверенного в успехе своего дела, является мучительная потребность разуверять себя, ободрять себя, успокоивать (...) В мелодраме же предлагаются высокие черты и высокие уроки. Тут уж не юмор; тут уже патетическое торжество всего того, что так любит брибри<sup>11</sup> и что ему нравится» (5, 96). Надо полагать, что у героя повести были определенные побудительные причины выбора спектакля, своего рода оперетты-мелодрамы. Он был связан с желанием разрешить какие-то сомнения героя.

Сам мотив театра имеет свою предысторию. Еще в неосуществленных художественных замыслах Достоевского 1869 г. (их значимость для содержания и формы повести «Кроткая» уже отмечена В. А. Тунимановым) положено начало разработке темы «воспитания» сиротки: «В театр и в собрание по разу. Пригласил общество для разнообразия жены» (9, 117). Сам мотив воспитания жены мужем уже разрабатывался в русской литературе, вспомним хотя бы о романе А. В. Дружинина «Полинька Сакс», отсылки к которому мы находим в черновых вариантах романов Достоевского «Бесы» и «Подросток» (его написание предшествовало созданию «Кроткой»). Итак, подчеркнем, мотив театра, начиная с записей 1869 г. постоянно сопутствует разработке темы «воспитания» жены мужем.

Этот мотив был одним из ключевых в повести с самого начала. В черновых набросках читаем: «Я не хотел знакомств: определенный раз в месяц в театр и т. д. (у нее не было матери). Были сестры двоюродные — рубль» (24, 327). Предложения объединены в одном абзаце: по замыслу автора, мотив театра должен сыграть определенную роль в развитии сюжетно-фабульного движения; по-видимому, посещение театра и увиденное на сцене должно было «спровоцировать» Кроткую на какие-то действия, в связи с чем понадобится помощь теток. Героиня, по всей вероятности, должна получить в конечном счете свой «высокий урок».

Закладчик и по окончательному варианту повести связывал с театром, с просмотренными спектаклями вполне определенные планы, поэтому глава, в которой говорится о посещениях театра, называется «Все планы и планы». Выбор же спектаклей был напрямую связан с испытанием героини, проведением в жизнь «идеи» героя.

<sup>10</sup> Михайловский Н. К. Соч. СПб., 1896. Т. 1. С. 405.

<sup>11</sup> «Брибри» в переводе с французского языка — «птичка». Так в буржуазной драме, по словам Достоевского, называет своего мужа жена.

В «Зимних заметках» Достоевский дает фабульную схему современной буржуазной драмы и обозначает основные константы жизни буржуазной семьи. Муж-буржуа копит деньги, готов стерпеть неизбежную неверность жены, «покамест у него еще мало приколплено денег и не заведено еще много вещей» (5, 91). Герой-любовник, как правило, военный. Муж, страдая от подозрения в неверности жены, «великодушен и неизясынно благороден». Он «великодушно» прощает ее. «Оказывается, разумеется, что она чиста, как голубь, что она только пошала, увлеклась Гюставом, и что брибри, раздавливающий ее своим великодушием, ей дороже всего» (5, 97). «Канареечные годы» у жены пройдут, и она, перестав «считать» себя «канарейкой» (5, 92), в старости поможет мужу копить деньги, заниматься торговлей и заманивать покупателей. Никто из героев не расстается с имеющимися деньгами. напротив, герой-любовник может внезапно получить «миллион» (он «неизбежен и под конец всегда является в виде награды за добродетель» — 5, 98). В результате «брибри и мабишь<sup>12</sup> выходят из театра совершенно довольные, успокоенные и утешенные» (Там же). Совершенно очевидно, что эта схема значима для сюжетно-фабульного развития в «Кроткой», созвучия последней части «Зимних заметок» и повести многочисленны, мы будем обращаться только к отдельным сопряжениям. Во-первых, жизнь ростовщика во многом идет по накатанной уже «буржуазной» колее, и, во-вторых, сам герой планирует свою жизнь, ориентируясь на стереотипы буржуазной жизни и, соответственно, буржуазной драмы.

Эти стереотипы присутствуют в названных героем произведениях. Пока обратим внимание только на ряд совпадений сюжета произведения П. Юркевича<sup>13</sup> с сюжетом оперетты на музыку Ж. Оффенбаха: необычная история свадьбы; будущий муж призван, сам того не зная, скрыть чужой грех; поведение невесты безгрешно; поспрашивание лжи женихом; восстановление им своей чести. И еще: у истории влюбленных и оперетты, и драмы совершенно неожиданный — до неправдоподобия — счастливый финал.

В «Птичках певчих» перед зрителями предстает история бродячих певцов. Пикилло и Перикола бедствуют без хлеба и крова над головой, они влюблены друг в друга, но у них нет денег, чтобы обвенчаться. Губернатор города, в котором они остановились, увидев Периколу, мгновенно в нее влюбился и ищет предлога ввести ее в свой дом. Перикола покидает Пикилло, она первая не выдерживает испытания голодом. Однако события затем складываются самым счастливым обра-

<sup>12</sup> «Мабишь» в переводе с французского — «моя козочка». Так называет свою жену, по словам Достоевского, в буржуазной драме ее муж.

<sup>13</sup> Существует два драматургических произведения с одинаковым названием «Погоня за счастьем». Первое из них принадлежит М. Е. Салтыкову-Щедрину, оно было напечатано в журнале братьев Достоевских «Время» в 1862 г. в четвертом номере. Второе — П. И. Юркевичу. Сопряжения, существование которых мы указываем в своей статье, позволяют нам вслед за В. Е. Холшевниковым (*Холшевников В. Е. О литературных цитатах у Достоевского // Вестник ЛГУ. 1960. № 8. Сер. истории, языка и литературы. Вып. 2. С. 136—137*), А. А. Гозенпудом (*Гозенпуд А. А. Достоевский и музыкально-театральное искусство. М., 1981. С. 134*) и В. А. Тунимановым (24, 391) считать произведение П. И. Юркевича одним из источников «Кроткой».

зом для Перикола и Пикилло. Тот же Пикилло случайно подворачивается слугам губернатора, которые его напоили и уговорили жениться на незнакомой ему девушке. По их замыслу, Пикилло должен будет исполнить роль мужа этой девушки — прикрыть чужой грех (распущенность губернатора). Сам Пикилло не знает о предназначенной ему роли, более того: в обвенчанной с ним жене на следующий день, уже протрезвев, он узнает свою возлюбленную, на которой и мечтал жениться. Пикилло, отказавшегося играть предназначенную ему роль, бросают в тюрьму, там же вскоре оказывается и верная ему Перикола: она не может отказаться от его любви и готова теперь пожертвовать всем, что у нее есть. Затем с помощью хитрости они покидают тюрьму. В итоге Перикола и Пикилло, преодолев ряд искушений, в финале остаются вместе, их мечты и о свадьбе, и о хлебе насущном сбываются самым лучшим образом. Теперь они поженились, не заплатив за это, и получили немалые для них деньги. И вот Перикола напевает: «Мы споем вам пречудесный Интереснейший рассказ Про горе любящих сердец, Наведших счастье под конец».<sup>14</sup>

В драме «Погоня за счастьем» жених искренно влюблен в свою невесту. Он говорит своему другу: «Я ей докажу, что в груди моей бьется любящее нежное сердце, что цель всей моей жизни — будет счастье дорогой моей Маргариты, и она меня поймет, она меня полюбит — я завоюю ее сердце».<sup>15</sup> Невеста же открыто презирает своего жениха за его, как она полагает, корыстное желание жениться на ней, за его согласие за деньги «прикрыть» ее грех. Она была близка с молодым человеком, с которым не может быть связана узами брака: он убит на поле сражения. Однако героиня, узнав о бескорыстной, искренней любви нынешнего жениха, о благородстве его души, мгновенно влюбляется в него и идет на смерть (или разыгрывает это), доказывая ему искренность своего чувства. По счастью, она спасена своим же женихом, вместе они в день свадьбы покидают дом ее отца, отказываясь от денег и возлагая надежды на трудовое будущее в Москве. Честь инженера Болонина в конце пьесы полностью восстановлена в глазах всех — невесты, ее отца, слуг, соседей по имению, друзей его юности.

В «Кроткой» есть несколько реминисценций, восходящих именно к этому произведению. В «Погоне за счастьем» есть один эпизод — слуга вносит на сцену ломберный стол, произнеся при этом: «Обед к концу подходит... Не похож он на свадебный... Точно поминки какие-то... (...) Вот лучше стол ломберный поставить. Отобедают — играть в карты будут... А жаль барышню нашу... добрая она душа! Теперь, правда, она не барышня, а госпожа Болонина, гм... инженерша». И добавляет: «Краше в гроб кладут!»<sup>16</sup> Мотивы свадьбы и поминок переплетены в этой пьесе с самого начала. За ломберным столом разговорились гости — соседи по имению, здесь они «раскрыли карты» друзьям Болонина, здесь они оклеветали жениха, не пощадили и Маргариту. Друзья

<sup>14</sup> Птички певчие (Перикола). Комическая опера в 3 действиях. Музыка Ж. Оффенбаха. Русский текст В. Крылова. СПб., 6. г. С. 102.

<sup>15</sup> Голубин П. Погоня за счастьем. Допущено цензурой 2 октября 1876 г. СПб. С. 13.

<sup>16</sup> Там же. С. 44.

отворачиваются от Болонина. Наступает прозрение у Болонина после признания Маргариты. Вскоре последует попытка ее самоубийства, Болонин же по невероятной случайности вовремя окажется рядом и спасет ее. Он не опоздает. Складывается смысловая цепочка, значимая, заметим, и для «Кроткой»: ломберный стол (как знак решающего поворота в сюжетном развитии), клевета на жениха, небезукоризненное поведение невесты, сомнение друзей в «чести и достоинстве»<sup>17</sup> героя, попытка самоубийства героини (или розыгрыш), спасение ее женихом, восстановление чести жениха, отъезд в Москву,<sup>18</sup> открывающееся трудовое будущее.

Таким образом, закладчик, находящийся у ломберного стола, за которым обычно играют в карты и на котором лежит его покончившая самоубийством жена, должен отыграться, спасти свою честь в глазах всех. Все это самым тесным образом связано с испытанием Кроткой, она-то его не должна выдержать, и этот момент чрезвычайно важен для «системы» героя.

Читатель «Кроткой» отсылкой героя на подобные произведения («Птички певчие», «Погоня за счастьем») настроен на благополучный финал истории закладчика и Кроткой. Заканчивается же все в «Кроткой» иначе. Однако сделаем необходимое уточнение. Ведь уже с самого начала читатель знает, чем закончится история этих взаимоотношений. Острота этого знания *приглушается* героем по ходу его рассказа. Отмеченная литературная отсылка участвует в создании у читателя иллюзии благополучного исхода. Финал взаимоотношений героев как бы известен и одновременно проблематичен.

Итак, выбор спектаклей героем повести обусловлен его желанием *выстроить взаимоотношения с Кроткой по определенному беспроигрышному для него плану*. Согласно этому плану, конфликт закладчика с миром должен был иметь счастливое разрешение.

Появляется герой-любовник, он, словно в соответствии с канонами французской буржуазной драмы, офицер. В черновиках определено четко: «Офицер, у теток», «Офицер» (24, 316). И вот диалог между Кроткой и поручиком Ефимовичем в свою очередь происходит как бы на сцене, закладчик же — зритель его. Ефимович рассказал ей о давнем случае в полку, когда, по мнению всех, ее нынешний муж из трусости не вызвал на дуэль другого офицера. Однако, вопреки ожиданиям ростовщика, ситуация адюльтера вовсе не сложилась. И все-таки Кроткая испытания не выдержит, той же ночью происходит сцена с револьвером: Кроткая пытается убить своего мужа. Офицер-ростовщик продемонстрировал ей перед лицом смерти незаурядную смелость, опровергнув все выдвинутые против него обвинения Ефимовича. Кроткая же должна в таком случае признать свою неправоту в отношении к мужу. Но главное в другом — она и при таком неожиданном повороте событий должна была почувствовать свою *вину* перед ним. Он же ее «великодушно» простит и буквально «раздавит» своим «великодуши-

<sup>17</sup> Там же. С. 64.

<sup>18</sup> Герой «Кроткой» хотел бы сделать свадьбу по-английски «и потом тотчас в вагон, например хоть в Москву» (24, 13).

ем». В такое русло точно по схеме буржуазной драмы направляет развитие дальнейших отношений с женой закладчик.

Ростовщику кажется также, что теперь ей открылось его истинное лицо (как главной героине в драме Юркевича), что он отстоял свою честь (как Пикилло в «Птичках певчих» и Болонин в драме Юркевича) и перед ней, и перед всеми. И он полагает, что теперь она *приняла* его любовь и *полюбила* сама.

Кроткая же ведет себя как бы не по плану. Она совершенно по-детски наивно уверовала, что муж более не будет требовать ее любви к себе. Для нее счастливый конец — не в соединении с мужем. А это уже нечто противоположное тому, чего ожидал закладчик, на что «ориентировали» Кроткую оперетта и мелодрама.

Кроткая утвердилась в мысли о возможности сохранения установившихся между нею и мужем «строгих» отношений. Эту ситуацию, начиная с подготовительных материалов повести, сопровождает мотив песни, весны и молодости. В черновых набросках: «Сцена до пения» (24, 316), «Все это вдруг случилось. Песенка. Лукерья и прежде говорила, что поет. „Ишь, барыня поет“. Что ж, да она обо мне совсем позабыла» (24, 318), «Она просто забыла меня, забыла, даже песенки начала петь, о моем существовании забыла» (24, 319), «Была весна. Запела. „Это как птичка“, — подумал я» (24, 320). «Кроткая. Стала ужасно молчалива и никуда не просилась. Песенка, Молодость» (24, 327), «Песенка, в неделю раз, все слабее, я вдруг заметил» (24, 330).

Сцена пения — одна из ключевых в окончательном варианте. Кроткая словно «птичка певчая». Вспомним: героиня буржуазной драмы, в интерпретации Достоевского, какое-то время «считает» себя «канарейкой» (5, 92). И главные герои уже упомянутой нами французской оперетты, освободившись из тюрьмы, будто птички выпорхнули на свободу. Представление комической оперы заканчивалось куплетами Периколы и Пикилло: «Хоть мы от вас, как птички, улетаем, родимый край нам(и) будет возрожден».<sup>19</sup>

Герой «Кроткой», столь уверенный в «правильном» развитии событий, понимает, услышав пение Кроткой, что она, вместо того чтобы полюбить его, напротив, — забыла о его существовании. Он потрясен этим: вся его «система» поставлена под сомнение. «Опереточный» настрой на счастливый финал в связи с Кроткой сработал, но совершенно противоположным образом по отношению к планам героя.

Мотив обретенной героиней внутренней свободы осложнен другим литературным мотивом. Он восходит, как известно, к сцене из романа Е. А. Салиаса де Турнемир «Пугачевцы». Роман этот упомянут в подготовительных материалах к повести самим Достоевским. Автор указывает на выразительную сцену в «Пугачевцах» — историю отношений князя Даниила и его жены.

Напомним кратко предысторию этой сцены: Милуша, самозабвенно любящая своего мужа, отправляется к нему в смутное, военное время. Зимней метельной ночью она оказывается по власти случая в пеще, в чужом доме, в котором, как выяснилось, находится ее первый

<sup>19</sup> Птички певчие. С. 104.

жених. Под воздействием подсыпанного ей снадобья Милуша забылась в полусне, чем не замедлил воспользоваться Андрей Уздальский. Позднее князь Данила, вопреки уговорам всех домашних, жестко наказывает искренно признавшуюся ему во всем и глубоко страдающую жену. Он отвозит ее в город, она должна стать монахиней. Горе ее так глубоко, что она, находясь в одной комнате с мужем, замыкается в себе, забывает о его присутствии.

Обретения этой сцены из романа Е. А. Салиаса скажутся в «Кроткой» при построении сцены пения героини.<sup>20</sup> Сделаем только важное для хода наших рассуждений уточнение: в окончательном варианте прямого указания на произведение Салиаса нет. Речь может идти только о возможном припоминании со стороны читателя. Автор же, опираясь на точно выраженную Салиасом «мысль», подчеркивает основное в динамике взаимоотношений героев — Кроткая действительно забыла о закладчике-муже. По плану же героя, повторим еще раз, она должна была полюбить его.

Отметим: Милуша хотя и по-своему, по стечению обстоятельств, но не безгрешна, как и Перикола, как Маргарита. К нескольким произведениям, как видим, восходит мотив испытания героини мужем в повести Достоевского. Тем ярче предстанет Кроткая — на фоне уже разыгранных в литературе семейных размолвок и настоящих драм — в сцене объяснения с Ефимовичем. Ее герой назовет «непорочной» (24, 20).

Князь Данила, не вполне уверенный в правильности своего решения, ночью близок к тому, чтобы отказаться от него, но затем, словно под воздействием какой-то силы, засыпает и пробуждается поздно, когда обряд малого пострижения в монастыре уже состоялся, и изменить действительно ничего нельзя. «Он будто очнулся вдруг от долгого двухмесячного сна. Он, сонный и помешанный, приказывал что-то несообразное, а глупые люди, вместо того чтобы разбудить его или образумить, слушали его безумные речи и слепо повиновались, исполняя его будни».<sup>21</sup>

Мотивы запоздалого прозрения, «сна гордости» и опоздания присутствуют и в «Кроткой». Такое сопряжение произведений — в плане автора — необходимо, чтобы прорисовать сцену пения как сцену ключевую: и определяющую перелом в отношении героя к «ней», и исключаящую счастливый финал, и подготавливающую последние события в истории этих взаимоотношений.

Итак, каждый из героев уверовал в возможность счастливого финала и для себя лично. Этим и создается кульминационное напряжение в повести: «точки зрения» героев предельно разведены. Литературные мотивы дают читателю представление о степени отдаленности их друг от друга.

<sup>20</sup> В. А. Туниманов указывает на еще одну параллельную сцену в «Кроткой» и «Пугачевцах» в примечаниях к «Дневнику писателя» 1876 г.: «Рассказ Лукерьи о мгновении, предшествовавших самоубийству Кроткой, также имеет отдаленное сходство с описанием в „Пугачевцах“ психологического состояния Милуши, принимающей последнее решение» (24, 384).

<sup>21</sup> Салиас Е. А. Собр. соч. М., 1901. Т. 3. Ч. 5—8. С. 343.

Напомним: своеобразное «либретто», в соответствии с которым должны были развиваться события в семье офицера-ростовщика, составлено героем из двух театральных произведений — «Птички певчие», «Погоня за счастьем». Никто из исследователей еще ни разу не обратил внимания на то, что допущенная цензурой 2 октября 1876 г. к постановке пьеса «Погоня за счастьем» не была поставлена на сцене ни разу. Эта пьеса упомянута в «Полном алфавитном списке драматическим сочинениям на русском языке, дозволенным к представлению безусловно».<sup>22</sup> Но она не отмечена в репертуарной сводке Александринского театра Санкт-Петербурга и Малого театра Москвы,<sup>23</sup> а также не занесена в «Алфавитный список всех пьес, игранных на русской драматической, русской оперной и балетной сценах, с конца 1855 до начала 1881 года».<sup>24</sup> Ростовщик ведет свою жену на спектакль, вот только на сцене он не поставлен. Это и означает, что план героя «Кроткой» изначально введен под знаком сомнения, мистификации.

План офицера-ростовщика либо сопряжен с действием оперетты, либо с действием невоплощенным, не увидевшим свет. Под такими — диаметрально противоположными знаками — он дан. И срывает в конечном счете второе. Действие не разворачивается в оперетту. И только мечтания закладчика и Кроткой как бы располагаются в ее области.

Именно в сцене пения — имеем в виду план прошлого — для героя открылась умозрительность всех его надежд и планов на будущее. Он понял, что проглядел, не увидел происходящего в душе Кроткой. Впервые за все время общения с женой закладчик обрушивается на Кроткую все свои нахлынувшие чувства: «И я понимал вполне мое отчаяние, о, понимал! Но, верите ли, восторг кипел в моем сердце до того неудержимо, что я думал, что я умру. Я целовал ее ноги в упоении и в счастье. Да, в счастье, безмерном и бесконечном, и это при понимании всего безвыходного моего отчаяния!» (24, 28).

Кроткая же вне знания свершающегося в душе героя: она приняла систему правил закладчика и полагала, что он верен этим правилам: «А я думала, что вы меня оставите так, — вдруг вырвалось у ней невольное, так невольное, что, может быть, она совсем и не заметила, как сказала, а между тем — о, это было самое главное, самое роковое ее слово и самое понятное для меня в тот вечер, и как будто меня полоснуло от него ножом по сердцу! Все оно объяснило мне...» (24, 28—29). Не случайно и глава, вырастающая из этих диалогических отношений героев, названа «Пелена вдруг упала».

Герой делает (следующая часть «Слишком понимаю») отчаянные попытки изменить положение вещей. «Я запер кассу, дела передал Добронравову. Я предложил ей вдруг раздать все бедным, кроме основных трех тысяч, полученных от крестной матери, на которые и съездили бы в Булонь, а потом воротимся и начнем новую трудовую жизнь» (24, 30).

<sup>22</sup> Полный алфавитный список драматическим сочинениям на русском языке, дозволенным к представлению безусловно. СПб., 1879.

<sup>23</sup> История русского драматического театра. М., 1980. Т. 5.

<sup>24</sup> Хроника петербургских театров... Ч. 3.

Уместно вспомнить, что у главных героев повести собственно нет имен — перед нами имена-обобщения: Кроткая, закладчик. И лишь у немногих персонажей есть имена и фамилии, такие как Лукерья, Юлия Самсоновна, Ефимович, Мозер, Шредер, Безумцев. И еще одно — Добронравов. Перед нами «говорящее имя», вспомним высказывание Достоевского о подобных именах. Вот его размышления об отрицательном персонаже «старинных мелодрам и романов», у которого и имя вполне соответствующее: «Он был еще злодеем в чреве матери; мало того: предки его, вероятно предчувствуя его появление в мир, с намерением избирали фамилию, совершенно соответственную социальному положению будущего их потомка. И уж по одной фамилии вы слышали, что этот человек ходит с ножом и режет людей. (...) Теперь, вдруг, как-то так выходит, что самый добродетельный человек, да еще какой, самый неспособный к злодейству, вдруг выходит совершенным злодеем, да еще не замечая этого» (18, 14). Фамилия — Добронравов — появляется уже в самом начале повествования. «Я узнал потом, что она у Добронравова и у Мозера с этой куцавейкой была, но те, кроме золота, ничего не принимают и говорить не стали» (24, 7). Никакого сострадания, сочувствия по отношению к нуждающемуся человеку Добронравов не допустил. Перед нами человек современного времени, который, может быть, и, «не замечая этого», творит зло.

Упомянута фамилия Мозер. В комментариях В. А. Туниманова читаем: «Фамилия этого закладчика (как и другого — Добронравова) придуманная. Весной и летом 1875 г. Достоевский снимал в Эмсе номер у супругов Мозер» (24, 390—391). Мы же добавим к этому одно возможное предположение. Достоевский упомянул «Погоню за счастьем», пьесу, которая не увидела сцены, но текст ее можно было прочитать, купив в Александринском театре у библиотекаря А. Х. Мозера, проживавшего в здании этого же театра. Мозер занимался еще и переводческой деятельностью, переводил с французского комедии, комический водевиль, либретто А. Мельяка и Л. Галеви к очередной оперетте Ж. Оффенбаха. В тоненькой книжке текст пьесы П. Голубина (Юркевича) предварялся своеобразной рекламой: списком всех имеющихся у А. Х. Мозера (с упоминанием его фамилии и рода занятий) текстов для постановки на сцене, а также оговаривалась цена (один рубль за экземпляр пьесы в одном действии, два рубля за пьесу в двух и более действиях). Вспомним, по одному из черновых вариантов, офицер-ростовщик после посещения театра с женой дает один рубль теткам.

Вероятно, наше предположение о «родословной» литературного Мозера не столь произвольно. Так, в письме к А. Г. Достоевской из Эмса от 10 (22) июня 1875 г. Достоевский с раздражением упоминает музыку Штрауса, Оффенбаха (отрывок из этого письма мы уже цитировали в самом начале), а также приехавшего в Эмс московского профессора Иловайского. Этот профессор, как пишет в том же письме Достоевский, совсем недавно «громко провозгласил, что им (любителям) не надо мрачных романов, хотя бы и с талантом (то есть моих), а надо легкого и игривого, как у графа Толстого» (29, 43). Московский профессор ничем не отличался, таким образом, от публики на водах,

ему тоже хотелось «легкого и игривого», и «легкое и игривое» он находил даже в сцене из романа Толстого «Анна Каренина», сцене возвращения Анны из Москвы в Петербург. В этом же письме Достоевского упоминаются супруги Мозеры, в доме которых он жил. Так или иначе фамилия Мозер связывается с темой театра, с атмосферой «легкости и веселости», воцарившейся в обществе в первую половину 1870-х гг.

Следовательно, мотив современного театра в «Кроткой» тесно переплетен с мотивом денег, спроса и предложений, сопряжен с темой зла. Добронравов и Мозер — два ростовщика в «Кроткой». На какую роль в этом мире претендует офицер-ростовщик?

В начале знакомства с Кроткой герой декларирует, цитируя Мефистофеля: «Я — я есмь часть той части целого, которая хочет делать зло, а творит добро...» (24, 9). Твердые границы добра и зла поколеблены в обществе, закладчик же в контексте этой жизни формулирует свою позицию «великодушия», придавая ей в разговоре с Кроткой несколько таинственный и даже возвышенный смысл (цитирует Гете он «полушутливо-полутаинственно»).

Уже в следующей части герой рассуждает: «Так что острота ее шутром насчет того, что я „мшу“, была несправедлива. То есть, видите ли, скажи я ей прямо словами: „Да, я мшу обществу“, и она бы расхохоталась, как давеча утром, и вышло бы в самом деле смешно. Ну косвенным намеком, пустив таинственную фразу, оказалось, что можно подкупить воображение» (24, 11). Герой — такой же ростовщик, как Мозер, Добронравов, но он отличается от них своим стремлением отомстить «обществу». Мшение же это сопровождается претензией героя на «великодушие».

Ростовщик видит разность между своим знанием о самом себе и той ролью, которую он берется исполнять и уже исполняет ее в отношениях с Кроткой, с другими людьми. Чуть позже закладчик в своих рассуждениях противопоставляет великодушию молодежи, Кроткой свое понимание «великодушия», «Нет, возьмите-ка подвиг великодушия, трудный, тихий, неслышный, без блеску, с клеветой, где много жертвы и ни капли славы, — где вы, сияющий человек, пред всеми выставлены подлицом, тогда как вы честнее всех людей на земле, — ну-тка, попробуйте-ка этот подвиг, нет-с, откажетесь!» (24, 14). Герой не просто претендует на роль Мефистофеля и совершает, по его же словам, «подвиг великодушия», он хочет поставить *свой* спектакль со счастливым финалом и тем самым бросить вызов «молодежи». Именно — вызов.

Но герой, признав — после сцены пения Кроткой — умозрительность своих намерений (план прошлого), готов отказаться от них. И вновь — уже в конце повести — упоминается Добронравов. Офицером-ростовщиком определяется план дальнейших действий, противоречащих, казалось бы, принятому в среде современных Добронравовых. «Я предложил ей вдруг раздать все бедным, кроме основных трех тысяч, полученных от крестной матери, на которые и съездили бы в Булонь, а потом воротимся и начнем новую трудовую жизнь» (24, 30). Однако этот план вполне укладывается в рамки стереотипов буржуазной жизни,

буржуазной драмы. Герой-любовник (заметим: герой «Кроткой» — и ростовщик и военный) всегда приходит на помощь обиженным (5, 104). Каждая же «мабишь» убеждена, что ее муж должен обязательно съездить «куда-нибудь в Брест или в Булонь посмотреть море» (5, 94).

Правда, план закладчика имеет и национальный колорит, его суждения развиваются в духе событий, представлений пьесы П. Голубина «Погоня за счастьем». Инженер и его невеста отказываются от денег отца Маргариты, решают уехать в Москву, где собираются начать новую, честную, трудовую жизнь. Последний акт драмы Голубина так и назван: «Честь и деньги». Болонин заявляет: «У меня голова на плечах, у меня здоровые руки — мы станем жить трудом, и даже если бедность своими костлявыми руками постучит у нашей двери, жена моя, я уверен, встретит без ропота незваную гостью!...». Маргарита подхватывает: «О, не сомневайся в этом, милый! Все разделю с тобой, радость и горе».<sup>25</sup>

Благополучный финал в духе драмы П. Голубина становится для закладчика почти реальным, уже достигнутым. Но, помним, посещение спектакля с молодой женой не могло состояться по причине отсутствия такового на театральной сцене. Но самоубийство Кроткой на момент рассказа героя уже состоялось. И об этом знает герой. Об этом знает читатель. Желаемое и действительное для героя ощутимо расходятся. Желаемое располагается в области миражей, миражей буржуазной жизни.

Здесь зазвучало наиболее отчетливо: герой не столько уверен, сколько *хотел бы обрести уверенность* в возможности счастливого разрешения коллизии, счастливого разрешения противоборства с Кроткой и миром!

И теперь наконец сделаем необходимые уточнения. Стремление подчинить себе развитие событий в первую очередь относится к временному плану прошлого, когда закладчик «моделировал» дальнейший ход отношений с Кроткой. В ночь перед гробом жены закладчик рассказывает об этом — время настоящее. События, о которых рассказывается, уже не могут быть изменены. Действие как бы повторяется второй раз, и заведомо ясно — для героя прежде всего, что никаких изменений произойти не может. Тем не менее он берется вновь пережить то же самое. Каков смысл такого выбора героем?

Дело в том, что герой, несмотря ни на что, собирается доказать себе, доказать миру свою правоту, правомерность своих представлений о жизни. И это же имеет прямое отношение к плану настоящего времени рассказа: весь свой рассказ герой будет выстраивать таким образом, чтобы доказать, несмотря на сам факт смерти Кроткой, правильность принятой им в прошлом «системы».

Однако действие, разворачивающееся как бы второй раз, параллельно совершавшемуся в прошлом, становится качественно иным. С одной стороны, характер общения с женой в прошлом выстраивал сам закладчик. Он и сейчас ведет рассказ в рамках, в границах своего понимания другого человека. С другой стороны, субъективизм героя ограничен в

своих проявлениях: рассказывает о прошлом он, но ракурс видения прошлого и настоящего задается все-таки не им — фактом самоубийства Кроткой.

В первой главе повести субъективное героя явно преобладает. Событийное же — в своем свернутом или, напротив, развернутом виде — мало что меняет. Но вновь и вновь обращает на себя внимание смысловой зазор между содержанием рассказа героя и его же названием. По мнению героя, между ним и Кроткой в сцене с револьвером произошел «страшный поединок на жизнь и смерть, поединок вот того самого вчерашнего труса, выгнанного за трусость товарищами» (24, 21), и он выдержал это испытание, вышел из него победителем. Названа же эта часть рассказа «Страшное воспоминание». Этим подчеркивается: что-то до сих пор не прояснено для героя и не понято им. Первая часть второй главы названа «Сон гордости». Герой оказывается верен своему же призыву: «Смелей, человек, и будь горд! Не ты виноват!...» (24, 17). Судя же по названию главы, его торжество было только «сном».

Вот герой рассказывает о времени сватовства, о первых днях после свадьбы. Он и после случившегося готов постоять за созданную им тогда «систему» взаимоотношений: «Система была истинная. Нет, послушайте, если уж судить человека, то судить, зная дело... Слушайте» (24, 13). В этой же части появится одно из важнейших для героя и часто повторяемых им слов-понятий — «великодушие». И все же в душе закладчика есть какие-то сомнения. Эта часть повести озаглавлена: «Благороднейший из людей, но сам же и не верю». В следующей главе герой как будто разрешает свои сомнения: «Значит, есть же причины, коли великодушнейший из людей стал закладчиком» (24, 16). «Касса ссуд», «месть обществу» и «великодушие» сведены героем в нечто единое. Несовместимое для молодежи вполне совместило для него. Повторяется одно и то же слово («великодушие»), но его семантические границы — по отношению к «великодушию» молодежи, Кроткой — героем резко расширены. В этом герой вполне верен образу, который он «задает» в начале знакомства с Кроткой, ссылаясь на слова Мефистофеля: «Я — я есмь часть той части целого, которая хочет делать зло, а творит добро...» (24, 9). Но вот что интересно: во второй части повести слово «великодушие» «перейдет» к Кроткой («начала говорить мне (...) что она слишком ценит мое великодушие» — 24, 32). Слово не принадлежит теперь только герою. Важно, что затем герой вспоминает рассказ Лукерьи о последних минутах Кроткой перед самоубийством. Сказовая форма плавно переходит к прямой речи — к репликам Лукерьи и Кроткой в их разговоре. Затем следует сцена у ворот, герой только фиксирует основные действия людей из толпы. Происходящее словно выходит за пределы субъектной сферы героя. Повторением одного и того же слова, соотносимого в равной степени с миром героя и миром героини, выявляется, что та внутренняя работа, которая происходит в герое перед гробом жены, *приоткрывает* для него мир Кроткой. Субъективность ограничена, и происходит это в те моменты, когда главное внимание закладчика сосредоточено на разгадывании душевного склада другого человека, когда с глаз героя «упала»

<sup>25</sup> Голубин П. Погоня за счастьем. С. 117.

«пелена». Герой, оставаясь в границах своего «я», одновременно выходит за его пределы.

Уже свершившееся происходит в сознании героя как бы заново. второй раз: сами события не изменяются, но он сам и она — Кроткая — постепенно преображаются по ходу уяснения правды. Герою открывается существование другого взгляда на их взаимоотношения, взгляда качественно иного и закрытого от него. Закладчик впервые и себя видит иначе: воспоминания позволяют человеку посмотреть на себя самого как бы со стороны, но главное — он начинает смотреть на себя глазами жены. Складывается своеобразный парадокс: субъективное восприятие приближается к объективному смыслу когда-то происшедшего. Субъективность не «снимается»: только напряженная работа духа может приоткрыть другое «я». Не столько мир переживаний, мир чувств героя, мир его планов, сколько познание другого «я», выход за пределы собственного замкнутого «я» героя раскрываются в «Кроткой».

Почему все так складывается? Обратимся к художественному замыслу Достоевского этого года — к черновым наброскам неосуществленного романа «Мечтатель»; в них читаем о герое-мечтателе: «Но в душе всегда, вечно, вопрос (и прежде был) сквозь мечту: быть правдивым и честным, смель быть правдивым и истинным, осмелиться принять истину со всеми последствиями» (17, 9).

Герой «Кроткой» замечает о себе, что он «мечтатель»: «...я нарочно отдалил развязку: того, что произошло, было слишком пока довольно для моего спокойствия и заключало слишком много картин и материала для мечтаний моих. В том-то и скверность, что я мечтатель: с меня хватило материала, а об ней я думал, что *подождет*» (24, 25). После истории с револьвером герой мечтает о том, что Кроткая раскается в своей поспешности присоединиться к врагам его. Он считает, что еще не время поведать ей правду о своем прошлом, полагает, что «странность» его только привлечет ее к нему. Ему дороги мечтания, и он не спешит что бы то ни было изменить в отношениях с женой. Но уже после смерти Кроткой не может не видеть все отстраненно и, с одной стороны, все еще настаивает на своем, с другой — понимает «сквозь мечту» другое. «Подождет» — слово, значимое для героя — выделено курсивом в тексте: в нем пересеклись смыслы противоположные, откладывание на будущее контрастно соотносится в момент рассказа с фактом самоубийства Кроткой. Самое решение рассказать все перед гробом жены свидетельствует о том, что герой осмеливается «*принять истину со всеми последствиями*».

Устремленность к истине «сквозь мечту» дается закладчику не просто. В ходе нее складываются различные эмоциональные состояния героя. В момент рассказывания он многое видит иначе — здесь объяснение постоянных сбоев в рассказе (они присутствуют в рассказе с самого его начала), здесь причина появления в повествовании настоящего-сиюминутного: «О, наплевать, наплевать!» — вскрикивает герой, упоминая о посещении театра с Кроткой и о своих планах в связи с этим. Эмоциональные срывы рассказчика каждый раз фиксируют мгновенное осознание им неосуществимости, несостоятельности его плана, его спектакля. И герой должен признать неисполнимость своих планов.

Но герой хотел бы увериться нынешним своим рассказом — повторением уже прожитого еще раз — в том, что сам он в случившемся не виновен. Вспомним: минуты сомнений герой в конце этой же части «Все планы и планы», где прозвучал мотив театра, решительно отсекает: «Не сумел я что-то тут сделать. Но довольно, довольно. И у кого теперь прощения просить? Кончено так кончено. Смелей, человек, и будь горд! Не ты виноват!.. Что ж, я скажу правду, я не боюсь стать пред правдой лицом к лицу: она виновата, она виновата!» (24, 17). В глазах героя, казалось бы, торжествует его — замкнутая в себе — правда. Ритм же оборванных фраз передает всю неустойчивость, мимолетность такого состояния героя. Да и слово «она» произнесено с нажимом, а в тексте соответственно дважды выделено курсивом. И этот мысловый нажим как раз подчеркивает — сам герой вовсе не уверен в своей невинности. На пересечении желаемого и действительного вновь возникает настоящее-сиюминутное.

Происшествия прошлого закономерно предстают в своей естественно-необходимой хронологической последовательности, а не пунктирно-избирательно или ассоциативно. Уже в двух следующих (после «Все планы и планы») частях «Кроткая бунтует» и «Страшное воспоминание» на первый план выходят события. И именно здесь границы прошлого, настоящего смыты: они теряют свои очертания. Все, что происходило тогда, происходит для героя сейчас. Воцаряется субъективное время героя, оно цельно и неделимо: «Может быть, этого и не было, может быть, я этого и не мыслил тогда, но это все же должно было быть, хоть без мысли, потому что я только и делал, что об этом думал потом каждый час моей жизни» (24, 22). В один узел сходятся прошлое и настоящее, настоящее-сиюминутное. События во второй главе повести как бы выходят из-под всевластия героя: все происходит словно в первый раз.

В одном *словах* чувств, мыслей героя — и его «планирование» отношений с Кроткой когда-то, и его желание отстоять правоту своей идеи сейчас, и мечтание о счастливом разрешении коллизии через Кроткую с миром, и понимание неосуществимости своих планов, и неотступные мысли о своей виновности. Повествование «Кроткой» и вводит читателя в это «горнило» чувств, сомнений героя.

Самое звучание исповедальных нот (оно не может не сопровождать чувство вины) несет в себе потенциал возможного изменения героя, преодоления замкнутости его индивидуалистического мира. Такая линия наряду со всеми остальными важна в развитии сюжета повести.

Герой хотел бы быть в соответствии со своей «системой» «великодушным», «задавить» жену своим великодушием и тем самым осуществить свою месть «обществу», но самоубийством Кроткой он с высоты своих мечтаний отброшен на позицию Доброправовых раз и навсегда. И он в конце своего рассказа ничем не отличается от «соседнего толстого лавочника», о котором говорится в самом начале, что он «двух жен усахарил и искал третью, вот и нагледел ее» (24, 10) — Кроткую.

В октябре того же 1876 г. Достоевский записывает: «Какая разница между демоном и человеком? Мефистофель у Гете говорит на вопрос Фауста: „Кто он такой“ — „Я часть той части целого, которая хочет

зла, а творит добро". Увы! Человек мог бы отвечать, говоря о себе совершенно обратно: „Я часть той части целого, которая вечно хочет, жаждет, алчет добра, а в результате его деяний — одно лишь злое"» (24, 287—288). Герой «Кроткой», желая делать добро, сотворил только зло. Теперь он знает: *ему суждено сделать только зло*. Такую правду осознает герой. Герой оказывается перед неразрешимым противоречием. Но это противоречие не носит универсального характера. Оно является неразрешимым только в его системе ценностей.

Часть, в которой герой предлагает жене уехать в Булонь, упоминает Добронравова, предполагает возможность начала трудовой жизни, следует за частью «Пелена вдруг упала» и называется «Слишком понимаю»: Закладчик мощным рывком отбрасывается назад — на исходную позицию своей теории, своих планов, на исходную позицию своей мечты. Все буржуазные ценности оказались «пеленой». Стереотипы буржуазной жизни, буржуазной драмы исчерпаны в конце рассказа для героя. Но сам-то герой не укладывается только в эти рамки, он безусловно шире. Меняется тон его рассказа, у читателя, судя по работам, посвященным «Кроткой», появляется сочувствие к нему.

В драме Лермонтова «Маскарад», упомянутой в комментариях В. А. Туниманова в качестве одного из литературных источников, Князь вопрошает у Арбенина: «Вы человек или демон?». На что Арбенин бросает: «Я? — игрок!», чуть позже: «Преграда рушена между добром и злом».<sup>26</sup> Между произведениями Лермонтова и Достоевского возникает смысловая рифма. Герой-ростовщик (вспомним мотив ломберного стола) хотел бы отыграться и доказать свою правоту, но он проигрывает. Он — человек, а не дьявол, и потому — уже в контексте высказывания Достоевского — игрок проигрывающий. Когда-то в полку герой не вызвал на дуэль гусара, дурно отзывавшегося о капитане Безумцеве, теперь его самого, казалось бы близкого к тому, чтобы отомстить, свести счеты за былую обиду, почти настигает безумие, в той же части он вскрикивает: «Наутро?! Безумец, да ведь это утро было сегодня, еще давеча, только давеча!» (24, 32). Единственный оставшийся шанс для него — доказать, что самоубийство Кроткой было случайностью.

И вот упорство героя возрастает. Закладчик до последнего — вопреки всему — остается верен своему желанию отстоять свою честь, свою идею. Именно поэтому самоубийство Кроткой для него — случайность, недоразумение. Слово «недоразумение» будет неоднократно повторено. Обратимся к подготовительным материалам повести: «С горстку. Так ведь это недоразумение. Я так и закричал: „Это недоразумение!"». И я завопил на весь двор: „Люди, это недоразумение!"» (24, 320). Однако слово потому и повторяется и в черновых вариантах, и в окончательном, что у героя нет полной уверенности в этом: «А разве нет? Разве не недоразумение?». Потому он и настаивает на этом: «Ведь она бы непременно написала: вот, дескать, не вините в смерти. Нет, тут недоразуменье!» (24, 325). Последнее предложение выделено в черновике курсивом. В окончательном тексте: «Рассудите одно: она

даже записки не оставила, что вот, дескать, „не вините никого в моей смерти", как все оставляют» (24, 34). Обратим также внимание на черновую запись: «И я завопил на весь двор: „Люди, это недоразумение!"». Первоначально же было иначе: «И я завопил на весь двор: „Люди, судьба..."» (24, 320). Мысль о необратимости события, предначертанного свыше, снимается и более в черновых вариантах не возникает. «Измучил я ее — вот что!» (24, 35). И в черновиках то же, только выделенное курсивом: «*Измучил я ее, вот что! Устала*» (24, 325).

Мотив усталости Кроткой настойчиво звучит в черновых вариантах и сопровождается упоминанием о Лукерье: «...устала она от жизни, устала. Нет, это случай внезапный, а то написала бы. Я это все говорил Лукерье — у той только одно слово: измучилась очень барыня, ведь так плакала без вас иногда! (...) Нет, я ни за что не отпущу Лукерью» (Там же). Выбор этого имени автором вряд ли был случаен: мелькнуло же один раз другое — Наталья! «Наталью призываю, та плачет, что она говорила, не жаловалась ли» (24, 327). В других черновых записях и в окончательном тексте введено имя Лукерья. Лукерья — разговорный вариант имени Гликерия, что означает — «сладкая»! Для закладчика более всего нужна «сладкая» правда Лукерьи, важна именно потому, что даст ему возможность уйти от правды другой — не сладкой. Его цепляние за мысль об усталости Кроткой и есть сладкая ложь. В окончательном тексте звучит: «Измучил я ее — вот что!» (24, 35). Это заявлено почти в конце рассказа, перед читателем своеобразная *премензия* сказанного героем на *окончательную «правду»*.

Переворот в отношениях с Кроткой со стороны закладчика подтолкнул все к стремительной развязке, решение Кроткой не было чем-то вроде недоразумения, оно было поступком — весомым и значимым. И герой *понимает* это. Понимает, что существует иная система ценностей.

Он же защищается от этого понимания и от него стремительно уходит: «Совсем не понимаю, как она бросилась из окошка! И как бы мог я предположить даже за пять минут? Я позвал Лукерью. Я теперь Лукерью ни за что не отпущу, ни за что!» (24, 34).

Даже сами обстоятельства как будто идут навстречу закладчику. Так мотив усталости в повести сопровождается мотивом болезни. Уже в черновом варианте читаем: «*Малокровие*, может быть, просто от малокровия, от недостатка жизненной энергии. Да, действительно, могла устать. Устала в зиму» (24, 326). Слово «малокровие» выделено курсивом. Мотив малокровия — крови «с горстку» у убиенной насмерть молодой женщины — важен в окончательном тексте. «Помню только того мещанина: он все кричал мне, что „с горстку крови изо рта вышло, с горстку, с горстку!", и указывал мне на кровь тут же на камне. Я, кажется, тронул кровь пальцем, запачкал палец, гляжу на палец (это помню), а он мне все: „С горстку, с горстку!" — Да что такое „с горстку"? — завопил я, говорят, изо всей силы, поднял руки и бросился на него... О, дико, дико! Недоразумение! Неправдоподобие! Невозможность!» (24, 33). Накал сцены не случаен. Выкрики-обвинения мещанина, оставаясь — с одной стороны — именно обвинениями, с другой стороны, как бы подтверждают принципиально важную для

<sup>26</sup> Лермонтов М. Ю. Соч.: В 6 т. М.; Л., 1956. Т. 5. С. 363.

закладчика мысль об усталости Кроткой за всю зиму, ее болезненности, малокровии как причинах ее внезапного поступка. А закладчик яростно протестует, набрасываясь на мешанина. Тем самым подтверждая, что круг причин поступка Кроткой шире. Причины какого масштаба постепенно обозначаются в повествовании?

Есть уже в подготовительных материалах одна достаточно любопытная для нас запись: «Она говорила в последней сцене: „Я буду вас уважать“. Я обнимал ее, плача в восхищении, но внезапная новая какая-то и чрезвычайно сильная боль вдруг подступила к моему сердцу: „Зачем она сошла нужным сказать мне, что она меня будет любить и уважать. К чему необходимость этого обещания — значит, целая бездна еще между нами не договорена“» (24, 324). Сцена неожиданного признания Кроткой первоначально сопровождалась мотивом вины Кроткой в связи с ее «преступлением» (история с револьвером) (Там же), с мотивом ее испуга и стыда. Чувства испуга и стыда возникли как реакция Кроткой на изменившиеся отношения к ней закладчика: он стал относиться к ней как муж. Однако постепенно интересующая нас сцена как бы очищается от конкретизирующих мотивов («Зачем сказала, что будет уважать? Зачем нашла нужным сказать это?» (24, 325). «Мы смеялись накануне, а наутро она строго подошла ко мне и сказала, что она будет уважать» (Там же), «Одно только слово пронзило меня — уважение» (24, 326)). В окончательном тексте: «Но вдруг она подходит ко мне, становится сама передо мной и, сложив руки (давеча, давеча!), начала говорить мне, что она преступница, что она это знает, что преступление ее мучило всю зиму, мучает и теперь... что она слишком ценит мое великодушие... „я буду вашей верной женой, я буду вас уважать...“» (24, 32). Мотив признания в окончательном варианте вновь будет сопровожден мотивом стыда Кроткой, ее раскаянием — ведь она хотела убить его. Оправдана особенность разработки сцены признания: в окончательном тексте важна и линия конкретизации и линия обобщения.

Здесь вновь возникает параллель с романом графа Е. А. Салиаса «Пугачевцы». Образ Кроткой сопрягаем не только с образом Милуши, но и с образом Парани — невесты родного брата князя Даниила. Парани отличается от других дворянских девушек твердостью характера и самостоятельностью решений и поступков. После суровых испытаний и в гуще военных событий Парани встречает князя Ивана — своего жениха. И покидает его, он же спасет ее вскоре, за что будет тяжело ранен пугачевцами. Парани клянется мужу: «Буду женой твоей, как следует быть, тогда из повиновения твоего не выйду, а ныне?... Ныне я еще ни твоя, ни своя, ни мамонькина, ничья... Я собралась на богомолье... И пойду одна... Приду... Тогда все...».<sup>27</sup> Еще раньше Парани привиделся сон. Этот эпизод романа Салиаса привлек внимание Достоевского, еще во время работы над романом «Мечтатель» он упоминает в связи с героем «сон женщины в „Пугачевцах“» (17, 9). «Парани стала припоминать, что она видела во сне светлого юношу в серебряной одежде, такого, какой он написан на южных вратах алтаря (...) И для

<sup>27</sup> Салиас Е. А. Собр. соч. Т. 3. С. 396.

девушки, истомленной голодом и молитвой, мечта стала долгом».<sup>28</sup> Парани после этого сна читает историю Иудифи в Библии и постоянно ждет случая свершить предназначенное ей свыше, стать «российской Юдифью».<sup>29</sup> И вот после ряда событий она тайно уходит от раненого Ивана и проникает, как Иудифь из одноименной книги Ветхого Завета, во вражеский стан. Парани идет исполнить свой «долг» — убить Пугачева, положить конец разорению усадеб, сожжению городов, кровавой расправе над дворянскими семьями. Деяние Парани по замыслу своему масштабно, она хочет спасти других, как спасала когда-то свой город благочестивая Иудифь.

Вот и Кроткая накануне самоубийства клянется мужу в своем будущем уважении, чем изумляет его. Сон Парани, как мы уже отметили, привлек внимание Достоевского. О Мечтателе он заметил: «Он сознал наконец, что мечта (как сон женщины в «Пугачевцах») только спасла его от отчаяния и ригоризма вопросов» (Там же). Сопряжение образа Парани и Кроткой значимо: оно во многом объясняет причины ее поступка. Ей, живущей в мире Добронравовых и закладчика, не избежать «болезни» нарушения прежних устоев, совершить преступление — «преступление» (история с револьвером), но ей же и спасти себя «от отчаяния и ригоризма» вопросов. Ей не принять мира, в котором творится зло (и толстым лавочником, и Добронравовым, и офицером-ростовщиком). Закладчик сводит через Кроткую счеты с миром, и она с образом Парани в руках — осознанно и не спонтанно — отстаивает на равных неколебимые, а не искажаемые в мире Добронравовых и закладчика, устои этого мира (линия Иудифи). Таков масштаб деяния Кроткой.

Однако сделаем следующие уточнения. Парани погибает мученической смертью («...мученической смертью окончилась короткая, незаурядная жизнь Парани»<sup>30</sup>), ее привязывают к хвосту лошади и пускают эту лошадь вскачь. Народ, выступающий на стороне Пугачева, неодобрительно относится к Паране. В самом начале «Кроткой» Лукерья говорит о барышне: «...она гордая» (24, 12). В конце же Кроткая бросается вниз, сверху — вниз. Пространственная оппозиция «верха» — «низа», как известно, значима в художественной системе Достоевского. В связи с «Преступлением и наказанием» М. М. Бахтин писал: «Верх, низ, лестница, порог, прихожая, площадки получают значение „точки“, где совершается кризис, радикальная смена, неожиданный перелом судьбы, где принимаются решения, преступают запретную черту, обновляются или гибнут».<sup>31</sup> Кроткая из замкнутого мира закладчика делает шаг в сторону разомкнутого пространства. Земля принимает ее — и не уродует. Собирается народ, его сочувствие на стороне Кроткой. Гордость ее, «бунт» (одна часть названа «Кроткая бунтует») отходят на второй план в обрисовке образа героини к концу повести, на первый план выходит кротость. И повесть названа — «Кроткая». Потому и связь между образами Кроткой и Парани не актуализирована

<sup>28</sup> Там же. С. 260.

<sup>29</sup> Там же. С. 261.

<sup>30</sup> Там же. С. 549.

<sup>31</sup> Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. 4-е изд. М., 1979. С. 198.

для читателя автором, существует в тексте только на правах реминисценции.

Но заметим: в романе «Мечтатель» сон женщины из «Пугачевцев» соотношен с образом мечтателя. В «Кроткой» мотив сна, благодаря реминисценции, более сопрягаем с образом Кроткой. Ей дано спасение от «отчаяния и от ригоризма вопросов», офицеру-ростовщику — нет. Почему так?

В «Кроткой» происходит диалог, в котором сталкиваются разные мироотношения, но сталкиваются они внутри одного сознания. Именно в познании мира Кроткой, как открывается в повести, сила воскрешающая и искупительная.

Обратимся к размышлениям Владимира Соловьева. В 1882 г. он пишет, что человек двух последних десятилетий окончательно и безболезненно поставил «вместо Божьего и всемирного (...) свое, отдельное». Вл. Соловьев приходит к мысли, что человек, отделившийся от «Божьего и всемирного», «хотя бы для того, чтобы иметь мир с самим собою (...) нуждается в какой-нибудь опоре кроме самого себя».<sup>32</sup>

Подчеркнем следующую особенность диалогического в повести: другая «точка зрения» явлена опосредованно, как бы внутри повествования от первого лица, как бы внутри «точки зрения» героя, и в то же время включения одной «точки зрения» в другую не происходит, их отдельность сохраняется и не исчезает в конце повести. Эгоцентрическое сознание закладчика так и не размыкается навстречу другому «я». Герой в конце своего рассказа окончательно «сворачивается» в «свое, отдельное». Форма повествования от первого лица в финале повести становится знаком отграниченности закладчика от другого «я», от мира людей.

Н. К. Михайловский в упомянутой уже нами статье утверждает, что дарвинизм и оперетки Оффенбаха, среди которых он выделяет «Периколу», «могут быть сведены в своем отрицательном значении к одному знаменателю». То и другое в равной степени «производит» «ампутацию» человека от Бога.<sup>33</sup> Мы полагаем, что эта статья, напечатанная в «Отечественных записках», была известна Достоевскому. На эту мысль наталкивает существование ряда перекличек между повестью «Кроткая» и статьей «Дарвинизм и оперетки Оффенбаха».<sup>34</sup> На оперетку Оффенбаха «Перикола» («Птички певчие») ведет свою жену герой. Она «от театра вдруг сама отказалась» (24, 15). Она пришла в дом ростовщика заложить образ, но с образом же этот дом покинула.

В пределы норм буржуазной жизни герой более не вписывается. Закладчик осознал существование иной системы ценностей. Но для него нет «ключей» от мира Кроткой. И потому, с одной стороны, для героя солнце «живит вселенную», а с другой стороны, оно же — «мертвец». С одной стороны, он произносит: «Люди, любите друг друга», а

<sup>32</sup> Соловьев В. С. Собр. соч.: В 10 т. СПб., 1912. Т. 3. С. 251, 279.

<sup>33</sup> Михайловский Н. К. Соч. Т. 1. С. 412.

<sup>34</sup> В комментариях к 17-му тому Полного собрания сочинений Достоевского замечено, что в поле зрения Достоевского могли оказаться «Отечественные записки» 1871 г. (№ 4) (17, 307), там же отмечен интерес Достоевского к статьям Н. К. Михайловского (17, 291).

с другой — не знает, кому принадлежат эти слова, чей это завет. С одной стороны, прежние представления о жизни для героя оказались несостоятельными, с другой стороны, уже произошла «ампутация» героя от Бога. И это трагическое противоречие.

Происходит стремительное отпадение героя: «Что мне теперь ваши законы? К чему мне ваши обычаи, ваши нравы, ваша жизнь, ваше государство, ваша вера? Пусть судит меня ваш судья, пусть приведут меня в суд, в ваш гласный суд, и я скажу, что я не признаю ничего. (...) „Зачем же мне теперь ваши законы? Я отделяюсь“» (24, 35). В романе Е. А. Салиаса «Пугачевцы» Заноза, красавица-любовница Пугачева, у которой в конце пугачевской истории изуродовано лицо, истошно кричит на допросе: «Что мне суд ваш! Что мне жизнь ныне!.. В каторгу сошлите, в остроге на цепь закуйте... Лицо-то мое мне кто отдаст?..»<sup>35</sup> Вспомним: еще в начале герой повести Достоевского стремился внушить Кроткой, что он — «загадка» (24, 13). Мотив разрушения в современной буржуазной жизни граници между добром и злом в повести с самого начала сопровождается мотивом кажимости — «пелены»; одна же из последних частей названа «Пелена вдруг падает». Офицер-ростовщик словно без лица остался. Роль, на которую он претендовал, не сыграна, и свершившееся необратимо.

Фабула в «Кроткой» как бы свернута в круг (с ломберных столов, на которых лежит Кроткая, начинается рассказ, событием самоубийства Кроткой и заканчивается), один временной пласт наложен на другой: прошлое, настоящее, настоящее-сиюминутное развиваются параллельно, а подчас сливаются. Нет только будущего времени (и грамматического и событийного). В последней главе, правда, в рамках прошедшего времени появляется сослагательное наклонение, но оно лишней раз подчеркивает иллюзорность, утопичность предположений героя: «И если б и другого любила, — ну и пусть, пусть! Ты бы шла с ним и смеялась, а я бы смотрел с другой стороны улицы...» (24, 35).

Получается, что в мире «Кроткой» изначально не существует другого варианта развития событий и исключено изменение закладчика после смерти Кроткой. Первый акт пьесы П. Голубина заканчивается словами одного из друзей жениха: «Свадьба!.. Похороны!.. Два контраста — начало и конец! Жизнь — погоня за счастьем! И как часто это счастье мы хороним на своей свадьбе».<sup>36</sup> Свадьба и похороны, начало и конец сведены в одно, но самое же развитие дальнейших событий разведет их, герои останутся жить, потому и драма названа — «Погоня за счастьем».

Для героя же «Кроткой» есть только замкнутый круг смерти Кроткой и «сладкая» ложь Лукерьи, ложь, которая не выведет его за пределы этого круга, но замкнет в кругу еще более узком, ибо предлагает только одностороннюю (монологичную) правду. Сам герой как бы отмечен знаком смерти и разрушения: его образ сопряжен с образом Свидригайлова, героя романа «Преступление и наказание». И тот и другой герой, как отмечено в комментариях и С. В. Белова, и В. А. Туниманова, «ночевывал» в доме Вяземского. Марфа Петровна выкупила Свид-

<sup>35</sup> Салиас Е. А. Собр. соч. Т. 3. С. 477.

<sup>36</sup> Голубин П. Погоня за счастьем. С. 43.

ригайлова за «тридцать тысяч сребреников», герою-ростовщику «нужно тридцать тысяч в три года» (24, 15), Свидригайлов перефразирует слова Мефистофеля (отмечено А. Л. Бемом), за ним это делает герой «Кроткой» (отмечено С. В. Беловым, В. А. Тунимановым). И показательно, что именно черт, в свою очередь в «Братьях Карамазовых» цитирующий эти же слова Мефистофеля, будет последним в этой триаде героев. С самого начала рассказ офицера-ростовщика идет под знаком произведения В. Гюго «Последний день приговоренного к смертной казни».

У героя произведения Достоевского ноября 1876 г. и в начале и по ходу рассказа «начало» и «конец» не разомкнулись, у него нет решающего, «конструктивного» выбора, и такую возможность он не обрел. В авторском предисловии дважды курсивом выделено «уясняет», а несколько ниже — «приводят (...) к правде». И читатель настраивался на особенный рассказ: в процессе его должно произойти *уяснение правды* героем.

Действительно все сошлось в одной точке, но эта правда — что совершенно неожиданно для читателя — *крушение для героя*.

В авторском предисловии к повести читаем еще раз: «Вот он и говорит сам с собой, рассказывает дело, уясняет себе его. Несмотря на кажущуюся последовательность речи, он несколько раз противуречит себе, и в логике и в чувствах. Он и оправдывает себя, и обвиняет ее, и пускается в посторонние разъяснения: тут и грубость мысли и сердца, тут и глубокое чувство. Мало-помалу он действительно уясняет себе дело и собирает „мысли в точку“». Ряд вызванных им воспоминаний неотразимо приводит его наконец к *правде*; правда неотразимо возвышает его ум и сердце» (24, 5).

Правда возвысила его «ум и сердце», ибо он «осмелился» ее принять. Но правда эта лишена врачующей силы. На уровне же читательского восприятия сработал эффект обманутого ожидания: ожидалось прозрение героя, и оно не произошло. Исповедальные ноты так и не определили основной мелодии этого повествования. Полностью же реализовались в конце повести потенции новеллы.

В предисловии автор вспоминает, как мы уже указывали, произведение В. Гюго «Последний день приговоренного к смертной казни», у героя повести французского писателя остались считанные часы, затем минуты до смерти, до неотвратимого уничтожения. Вот и последние строчки «Кроткой»: «Стучит маятник бесчувственно, противно. Два часа ночи. Ботиночки ее стоят у кровати, точно ждут ее... Нет, серьезно, когда ее завтра унесут, что ж я буду?» (24, 35).

Но обратим внимание и на другое. Форма повествования от первого лица позволила автору обнажить разворачивающуюся внутреннюю драму героя и одновременно — самому герою напрямую выйти к читателю. Благодаря читателю остается все же иллюзия возможного ответа.

Входило ли это в сферу художественной задачи Достоевского в «Кроткой»? Попытаемся ответить на этот вопрос, предварительно разрешив другой: почему герой называет «Птички певчие» и «Погоню за счастьем» из обширного столичного театрального репертуара тех лет?

Дело в том, что оперетта Ж. Оффенбаха по отношению ко времени написания «Кроткой» не так давно появилась на русской театральной сцене. Опера-буфф Ж. Оффенбаха «Перикола» поставлена, повторим, в Александринском театре Санкт-Петербурга в 1869 г. под названием «Птички певчие», в 1876 г. раз в месяц опера-буфф звучала со сцены этого театра. 16 ноября 1876 г. — последнее по отношению к публикации «Кроткой» представление этого спектакля.

В театральной жизни 70-х гг. комическая опера «Перикола» (название оперы-буфф на французской сцене) была более или менее заметным явлением, во второй половине 70-х гг. она прочно утвердилась на провинциальной сцене. Описывая актерскую судьбу двух сестер в последней части «Господ Головлевых», М. Е. Салтыков-Щедрин замечает, что Анниньке удалась «Перикола». В «Бесприданнице» А. Н. Островского своего рода визитной карточкой актера Счастливецва (Робинзона) становится упоминание об его участии в спектакле «Птички певчие», есть и сюжетные переклички между двумя этими произведениями.

Достоевским, вероятно, предполагалось наличие *общего знания* об этом произведении у литературного героя и у читателя середины 70-х гг. прошлого века.

Отмеченное осложняется в «Кроткой» своеобразной игрой условного и реального, их взаимопереходами, что относится и к парафразе, отсылающей нас к сцене между Жиль Блазом и архиепископом Гренадским из плутовского романа А.-Р. Лесажа, и к аллюзии, восходящей к мелодраме Н. В. Кукольника «Джакобо Санназар». Так, сцена между архиепископом Гренадским и главным героем произведения А.-Р. Лесажа «История Жиль Блаза из Сантьяго», как отмечено в комментариях к «Кроткой», неоднократно припоминалась самим Достоевским в различных житейских обстоятельствах: он не раз уверялся в жизненности нарисованной автором плутовского романа ситуации: «...я убедился, что между нами произошла классическая и вековая история Жиль-Блаза с архиепископом Гренадским» (29, 300). В «Кроткой» условное как бы становится точным для автора, для читателя, они увидели правомерность подмеченного Лесажем в жизни: один простолюдин доверяется обещаниям другого, второй беззащитно и легко нарушает прежде принятые им самим условия отношений. Архиепископ Гренадский, провозгласивший терпимость к нелицеприятной критике своих проповедей и даже призывавший Жиль Блаза к подобной критике, услышал таковую — и немедленно изгнал Жиль Блаза. Над этой сценой закладчик и Кроткая, судя по черновому варианту произведения, смеялись вместе. В окончательном тексте Кроткая смеется над сценой из плутовского романа, не осознавая, что вскоре окажется в положении Жиль Блаза, а закладчик исполнит «вековую» роль архиепископа. История между Кроткой и закладчиком вписывается в контекст жизненного и привычного, перестает быть чем-то ограниченным, замкнутым внутри себя. Это важно: реальная жизнь во всем ее многообразии в повести представлена скупой.

Закладчик произносит: «Странная мысль: если бы можно было не хоронить?» (24, 35). В черновых набросках к повести читаем: «Глухая и комедиантская мысль мелодрамы, но если б возможно было не хоро-

нить ее. Я не могу представить, что ее унесут. (...) Это мысль ложной мелодрамы, приличная *Кукольнику*, которого так осмеяли, но, значит, она верна, если она есть у меня» (24, 323). Герой, находясь у гроба любимой, открывает для себя неправоту своих прежних суждений, относящихся к драме *Кукольника* «Джакобо Санназар». Интересен контраст: в «ложной мелодраме» есть остро схваченная черта психологического состояния героя. Вновь условное становится безусловным. Однако давшая отсылка к произведению *Кукольника* сделана только в черновых вариантах, в окончательном же тексте она снята. Параллель с драмой *Кукольника* осталась, но вряд ли сам читатель сможет ее уловить без авторского указания. Параллель была важна для автора в момент творческого осмысления ситуации: муж у гроба любимой женщины. Сцена из драмы *Кукольника* служит для Достоевского доказательством мысли о неестественности и болезненности и одновременно совершенном правдоподобии всего происходящего у гроба. Многие сцены «Кроткой» как бы выверяются у Достоевского предшествующим опытом художественной литературы (Милюша забылась в присутствии своего мужа, причитания Занозы в романе графа Салиаса; Джакобо Санназар у гроба возлюбленной в драме *Кукольника*). Условное переводится в ранг безусловного.

Итак, с одной стороны, у автора и читателя есть *общее знание*, с другой — в повести (и на уровне читательского восприятия, и на уровне авторской творческой лаборатории) границы между условным и безусловным чрезвычайно подвижны. Это напрямую связано с другой особенностью повести.

В сферу изображения в повести включены те элементы действительности, которые имеют для героя исключительную важность. Пространство, время самого рассказа не фиксируются специально ни автором, ни героем; с точки зрения перспективы изображения все будто стянуто к одной пространственно-временной точке. Звучит монолог героя, он неровен ритмически, потому что в повести выражено переживание героя, окружающий героя-ростовщика мир преломлен через его субъектную призму и представлен как бы в свернутом виде. С этим и связаны авторские раздумья и устремления: «Здесь №. Главное: без психологии, одно описание, до самого падения в ноги, и там уж он объясняет все: как он ее любил, как он, может быть, ломался, но это простительно» (24, 317). Зрительный элемент значительно уступает элементу психологическому. И литературный фон повести, сложившийся из ее многочисленных литературных источников, как бы *балансирует* складывающееся неравновесие: в сознании читателя-зрителя предстают одна за другой сцены, подробно прописанные в эпико-повествовательной литературе или представленные на сцене («Отелло», «Король Лир», «Ричард III» В. Шекспира, «Маскарад» М. Ю. Лермонтова, «Джакобо Санназар» Н. В. Кукольника, «Птички певчие» Ж. Оффенбаха и т. д.).

Такая особенность произведения в свою очередь определит другую важнейшую черту «Кроткой». Складываются многочисленные внутритекстовые и межтекстовые взаимосвязи. Налицо процесс, способствующий «аккумуляции» в отдельных мотивах чрезвычайно высокой смысловой нагрузки, которая характерна не для прозаического, а

для поэтического текста».<sup>37</sup> У такого текста особые смысловые возможности.

Вспомним в этой связи о размышлениях писателя в октябрьском выпуске «Дневника писателя» 1876 г. («Два самоубийства»). Хорошо известно, что два разных факта — две истории о самоубийстве, рассказанные здесь, и стали своеобразным толчком к написанию «Кроткой». В диалоге «двух художников» (самого Достоевского и Салтыкова-Щедрина), на который ссылается здесь автор, речь идет о «видимом его (искусства. — Н. М.) бессилии» (23, 144) в постижении и раскрытии всей глубины жизненного факта. Художнические поиски в «Кроткой» во многом «сняли» возникавшее у Достоевского «недоумение о полезности искусства» (Там же).

Показательно в этом контексте высказанное позднее, по воспоминаниям Н. Белоголового, Салтыковым-Щедриным: «Есть у него (Достоевского. — Н. М.) маленький рассказ „Кроткая“; просто плакать хочется, когда его читаешь, таких жемчужин немного во всей европейской литературе».<sup>38</sup> Глубина жизненного факта в повести постигается — помимо других возможностей — и благодаря тесному сближению героя с читателем, и именно в таком качестве читатель подключен к развивающемуся действию. «Подыгрывает» этому сближению подвижность границ между условным и безусловным в «Кроткой». Возможно, и в силу этих особенностей повесть и стала «реальнейшим», «правдивейшим» произведением, затрагивающим сокровенные струны души читателя.

<sup>37</sup> Шмид В. Проза как поэзия. СПб., 1994. С. 30—31.

<sup>38</sup> М. Е. Салтыков-Щедрин в воспоминаниях современников: В 2 т. М., 1975. Т. 2. С. 262.