

**ТРАДИЦИИ ДРАМЫ В ТВОРЧЕСТВЕ ДОСТОЕВСКОГО: К ВОПРОСУ
О ЧЕРТАХ АМПЛУА НАПЕРСНИКА В ОБРАЗЕ РАЗУМИХИНА
DRAMA TRADITIONS IN DOSTOEVSKY'S WRITINGS: FEATURES
OF THE ROLE OF CONFIDANT IN THE IMAGE OF RAZUMIKHIN**

Аннотация: В статье предпринята попытка рассмотреть персонаж романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» через призму драматической традиции: образ Разумихина трактуется путем сопоставления его с набором характеристик, типичных для амплуа наперсника, встречающегося в классицистической трагедии.

Ключевые слова: Достоевский; Преступление и наказание; роман; художественный образ.

Abstract: The article attempts to examine the character of F. M. Dostoevsky's novel «Crime and punishment» through the prism of dramatic tradition: the imagery of Razumikhin is interpreted by comparing it with a set of characteristics of the role of a confidant typical of a classic tragedy.

Keyword: Dostoevsky; Crime and punishment; novel; imagery.

Вопрос о драматическом начале в творчестве Достоевского не раз поднимался критиками и исследователями. Начало этой проблеме положил ещё В. Г. Белинский, который в своей статье, посвященной «Бедным людям», указал на специфику жанровых особенностей романа Достоевского – на наличие в нем качеств, свойственных произведениям драматической формы.

В XX веке эта проблема разрабатывается целым рядом исследователей. Одни из них, такие как Вяч. Иванов, Д. С. Мережковский, С. Н. Булгаков, говорили о так называемом «внутреннем трагизме» романов Достоевского, делая акцент на содержательной их стороне, другие же (К. В. Мочульский, Г. И. Чулков) на стороне формальной, признавая, что традиции драмы нашли у Достоевского воплощение и в *самых принципах построения* его произведений. «Его романы по сути своей – трагедии, и поэтому *все элементы повествования сценичны и театральны*», – отмечал Чулков.

Вяч. Иванов считал, что некоторые художественные приёмы автора кажутся как бы прямым перенесением условий сцены в эпическое повествование.

Данное замечание применимо и к системе персонажей, а конкретнее – к особенностям построения художественных образов героев. Важной предпосылкой следует считать замечание А. Б. Креницына, высказанное в его работе «К вопросу о типизации героев в романах "пятикнижия" Ф. М. Достоевского»:

исследователь отмечает, что второстепенные персонажи у Достоевского «...задаются как характерные типы, или, точнее, типажи, наподобие комедийных амплуа, служащие ориентирами для понимания фабулы читателем» [7, с. 134].

Наша задача – с помощью сопоставления структурных черт амплуа наперсника с характеристиками Разумихина поразмышлять о возможности частичной ориентации Достоевского на образ из классицистического канона действующих лиц трагедии.

Самым очевидным и явно маркированным кажется противопоставление между наперсником и главным «трагическим» персонажем, встречающееся на разных уровнях текста, начиная с портретной характеристики и заканчивая так называемым уровнем «идей».

Для начала остановимся на первом из них, самом наглядном и простом: «Отношения протагониста и наперсника характеризуются <...> резким контрастом, наперсник – это *комический* персонаж» [9, с. 199–200].

При описании внешности Разумихина явно доминирует *гипербола*: «...как в тисках, сжимал им обеим (Дуне и Пульхерии Александровне – прим.) руки до боли <...> От боли они иногда вырывали свои руки из его *огромной и костлявой ручищи*» [4, с. 153], «...шагая своими *огромнейшими шажками* по тротуару, так что обе дамы едва могли за ним следовать» [4, с. 154] «...и схватив за руку Дунечку так, что *чуть не вывернул ей руки*» [4, с. 151] и др.

Основной контраст выявляется при сравнении портрета Разумихина с портретом Раскольникова: «Он был замечательно хорош собою, с прекрасными темными глазами, темно-рус, ростом выше среднего, тонок и строен» [4, с. 6]. Перед нами типичный романский (или даже романтический – вспомним, например, портрет Печорина) герой, описанный без намёка на преувеличение или иронию.

Но Достоевский не останавливается на портретном описании – и принцип контраста распространяется и на другие уровни построения образов.

Вспомним характеристику наперсника, данную Р. Бартом: «Предназначение наперсника в том, чтобы взять на себя всю тривиальность конфликта и его разрешения, удержать нетрагическую часть трагедии в особой боковой зоне» [1, с. 200].

На уровне действия Достоевский как бы «разграничивает» быт и философию, житейское и экзистенциальное, трагическое.

В случае с Раскольниковым Достоевский, концентрируя всю внутреннюю жизнь героя в нём самом, подчиняя все его мысли, всю его жизнь исключительно «служению идее», понимает, абсолютно отгораживает его от повседневного и бытового: герой «...как будто ножницами отрезает себя от всех и всего» [4, с. 90], «...и прежние мысли, и прежние задачи, и прежние темы, и прежние впечатления» для него пропадают [4, с. 90].

Поэтому роль «распорядителя» в мире быта получает Разумихин, который чувствует себя там абсолютно на своём месте. Он раз за разом с лёгкостью решает те житейские проблемы, которые самому Раскольникову казались непре-

одолимыми: например, разбирается с долгами за наём комнаты или покупает Раскольникову новое платье.

Итогом неотступной заботы Разумихина становится радикальное, казалось бы, решение Раскольникова, предшествующее его явке с повинною: «Я, так сказать, передаю их (мать и сестру – прим.) тебе. Говорю это, потому что совершенно знаю, как ты ее любишь, и убежден в чистоте твоего сердца» [4, с. 349]. Таким образом, к герою переходят не только бытовые заботы, но и вообще вся «нетрагическая», социальная, житейская сторона жизни Раскольникова, полностью замкнувшегося в проблемах своей теории и своего разума.

Дальнейшее противопоставление наперсника и главного «трагического» персонажа наблюдается и на других уровнях текста.

При всей полярности «миров», в которых существуют в произведении «трагический» герой и наперсник, они оба так или иначе проникают (или пытаются проникнуть) в миры друг друга. Но если «трагический» герой сталкивается с действительностью ненамеренно, сам не желая того, но не имея возможности полностью изолировать себя от внешнего мира, и страдает от этого, то наперсник сам желает разгадать противоречивое сознание главного героя, познать его «мир».

«По отношению к герою наперсник действует поэтапно, сначала он стремится раскрыть секрет, выявить суть дилеммы, мучающей героя; он хочет прояснить дело. Его тактика может показаться грубой, но она весьма действенна: он провоцирует героя, наивно выставляя перед ним гипотезу, противоречащую устремлениям героя» [9, с. 201].

Сначала гипотезы героя ограничены его «житейскими» представлениями, он мыслит в парадигме бытового и каждодневного, наивно предполагая, что Раскольников, или, в нашем определении, «трагический» герой может страдать от проблем, типичных для героев «нетрагических»: нервический припадок Раскольникова после обыска его комнаты Разумихин объясняет опасением приятеля за свою личную жизнь («Не беспокойся: о графине ничего не было сказано» [4, с. 98]), а скрытность Раскольникова, его стремление к побегу, отказу от всего, что было дорого прежде, объясняет так: «Это политический заговорщик!» [4, с. 340].

Однако затем мы узнаем, что именно Разумихин является первым человеком, абсолютно верно указавшим на ход преступления.

Достоевский осложняет манеру мышления героя: Разумихин в своём сознании не соотносит образ убийцы с образом Раскольникова, что позволяет ему свободно и *верно* рассуждать. В его объективных и поразительно проницательных выводах нет ни следа от той «обусловленности средой», которую мы видели выше.

Сцена, в которой Разумихин и Зосимов, сидя у постели больного Раскольникова, обсуждают совершенное убийство, интересна тем, что здесь позицию, описанную нами ранее, занимает уже Зосимов, пытающийся охарактеризовать убийцу, используя знакомые ему штампы: он предполагает, что тот, судя по всему, был опытным человеком («Какая смелость! Какая решимость!»), раз

ему удалось так успешно замести следы преступления и скрыться, в то время как Разумихин, отрицая эти напрашивающиеся по ситуации факты, возражает: «Вот то-то и есть, что нет! А я говорю – неловкий, неопытный и, наверно, это *был первый шаг!* <...> *И не расчетом, а случаем вывернулся!*» [4, с. 117].

Данная сцена проясняет существенную черту Разумихина: его неспособность понять мотивы поступков и причины поведения Раскольникового заключается не в ограниченности его сознания, а в *необъективности* его по отношению к герою, которого тот воспринимает как близкого друга.

Теперь же остановимся подробнее на проблеме отношения Разумихина уже к *самой «идее»*.

Здесь вновь приходится столкнуться с вопросом, который уже обсуждался нами ранее, – это так называемая «двойственность» персонажа, внешняя сторона которого, казалось бы, существенно ограничивает его, «запирая» в образе «простака», противопоставленного высокому «трагическому» герою, скрывая при этом богатую внутреннюю сущность.

Проиллюстрируем это утверждение с помощью очередной характеристики ампула наперсника: «От хора он (наперсник – прим.) унаследовал умеренный <...> взгляд на вещи, представляющий обыденное мышление <...> его присутствие особенно необходимо как способ медиации между трагическим мифом героя и обыденным существованием зрителя» [9, с. 199].

Эта особенность наперсника, заключающаяся в его повседневном, объяснимом взгляде на происходящее, в романе явно маркируется, особенно на лексическом уровне – при описании Разумихина используется устойчивая характеристика «*простой*»: «Это был необыкновенно веселый и общительный парень, добрый до *простоты*. <...> Был он очень неглуп, хотя и действительно иногда *простоват*» [4, с. 43].

Казалось бы, перед нами вновь признаки, говорящие о некоторой «ограниченности» сознания, типичной, впрочем, для образа наперсника. Но это лишь внешняя сторона, «форма» образа, которая отнюдь не исчерпывает всю его внутреннюю глубину.

Герой Достоевского способен *понять* идею, но категорически отказывается *принять* её. Именно Разумихина автор делает одним из самых яростных противников «теории», именно из его уст доносятся основные претензии, выявляющие её противоречия и доказывающие несостоятельность: «...все вы, до единого, – болтунишки и фанфаронишки! <...> Даже и тут *воруете чужих авторов*. <...> Никому-то из вас я не верю! Первое дело у вас, во всех обстоятельствах – как бы на человека не походить! <...> Так вот, если бы ты не был дурак, не пошлый дурак, не набитый дурак, *не перевод с иностранного...*» [4, с. 130].

Разумихин высказывает несколько важных не только для понимания «теории», но и для её развенчания моментов, основной из которых – признание того, что «идея» Раскольникового не уникальна, она – лишь развёрнутая копия одной из тех, по словам самого Достоевского, «...странных "недоконченных" идей, которые носятся в воздухе» [4, с. 136].

Разумихин же заранее предсказывает и окончание истории: «Станет стыдно – и воротишься к человеку!» [4, с. 130].

Здесь мы переходим к последней важнейшей характеристике наперсника: «По мере развития драмы роль наперсника существенно меняется, так у П. Бомарше Фигаро и Сюзанна имеют веские основания для того, чтобы *оспаривать превосходство и славу хозяев*. Ампула наперсника приобретает воплощение "двойника": он – заместитель публики, слушатель монологов и их комментатор для зрителей и одновременно "двойник" автора, поскольку выдвигается в ранг посредника между протагонистом и создателем пьесы» [9, с. 199–200].

Нас особенно интересует вторая часть цитаты: нельзя не заметить, что образ Разумихина по ходу действия романа постепенно усложняется, а в его голос вливается голос Достоевского – именно этот герой является «...посредником между протагонистом и автором», в своих суждениях воплощая явное несогласие последнего с «идеей» Раскольникова.

Наиболее яркий из подобных примеров идеологических споров – сцена у Порфирия, в которой именно Разумихин, слушая пересказываемую дядей «теорию», шокировано восклицает: «Как? Что такое? *Право на преступление?*» [4, с. 199].

Дальнейший его монолог – типичный пример включения авторского слова – изобилует ярко выраженными оценочными высказываниями: «Ну, брат, если действительно это серьезно, то... <...> что действительно оригинально во всем этом, – и действительно принадлежит одному тебе, *к моему ужасу*, – это то, что все-таки кровь по совести разрешаешь, и, извини меня, с таким *фанатизмом* даже... Ведь это разрешение крови по совести, это... *это, по-моему, страшнее, чем бы официальное разрешение кровь проливать, законное...*» [4, с. 202–203].

Таким образом, Достоевский при создании образа не только отказывается от характеристики «ограниченного» наперсника, не способного осмыслить «непонятную трагедию», но и позволяет ему не просто *понимать*, но и – с помощью авторского слова – *отрицать* чуждую ему философию. В итоге «классический наперсник» не просто трансформируется в полноценный персонаж, наделенный самосознанием и возможностью рефлексировать, но и дискредитирует (вместе с другими сюжетными и композиционными приёмами) отрицаемую автором «идею» «трагического» героя, тем самым оказываясь *выше его* в нравственном плане, одном из ключевых для Достоевского.

Библиографический список

1. Барт, Р. Б. Избранные работы: Семиотика: Поэтика / Р. Б. Барт ; пер. с фр. ; сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. – М. : Прогресс, 1989. – 616 с.
2. Белинский, В. Г. Полное собрание сочинений : в 13 т. / В. Г. Белинский. – М., 1954. – Т. 10. – С. 363–364.
3. Булгаков, С. Н. Тихие думы : из статей 1911–15 гг. / С. Н. Булгаков. – М., 1918. – С. 1–32.
4. Достоевский, Ф. М. Полное собрание сочинений : в 30 т. / Ф. М. Достоевский. – Л. : Наука, 1973. – Т. 6. Преступление и наказание : роман в 6 ч. с эпилогом. – 423 с.

5. Достоевский, Ф. М. Полное собрание сочинений : в 30 т. / Ф. М. Достоевский. – Л. : Наука, 1973. – Т. 7. Преступление и наказание: Рукописные ред. – 416 с.
6. Иванов, Вяч. Родное и вселенское / Вяч. Иванов. – М., 1994. – С. 282–318.
7. Криницын, А. Б. К вопросу о типизации героев в романах «пятикнижия» Ф. М. Достоевского / А. Б. Криницын // Научный диалог. – 2016. – № 4 (52). – С. 128–142.
8. Мочульский, К. В. Достоевский. Жизнь и Творчество / К. В. Мочульский. – Paris : YMCA-Press, 1980. – С. 59–83, 223–256.
9. Пави, П. Словарь театра / П. Пави ; пер. с фр. под ред. К. Разлогова. – М., 1991. – 504 с.
10. Родина, Т. М. Достоевский. Повествование и драма / Т. М. Родина. – М. : Наука, 1984. – 245 с.
11. Чулков, Г. И. Как работал Достоевский / Г. И. Чулков. – М. ; СПб, 1939. – С. 60–81.