

Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2021. № 2 (14).
Dostoevsky and World Culture. Philological journal, no. 2 (14), 2021.

This is an open access article
distributed under the Creative
Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

Научная статья / Research Article

УДК 821.161.1.0

ББК 83.3(2Рос=Рус)

<https://doi.org/10.22455/2619-0311-2021-2-18-36>



© 2021. О.А. Меерсон

Джорджтаунский университет, Вашингтон, США

«Подросток» как воспитание чувств

© 2021. Olga A. Meerson

Georgetown University, Washington, U.S.A.

The Adolescent as Sentimental Education

Информация об авторе: Ольга Анатольевна Меерсон, профессор русского языка и литературы на кафедре славистики, Джорджтаунский университет, Вашингтон, США.

E-mail: Meerson@Georgetown.edu

Аннотация: В статье рассматривается табуирование у Достоевского как маркер системы ценностей в его романах, ценностей, специфических для каждого романа, – в приложении к «Подростку». Изначальный контекст – моя книга 1998-го года по-английски «Табу у Достоевского» (Dostoevsky's Taboos). В случае с «Подростком» специфика табуирования в том, что «Подросток» – это роман воспитания, а потому ценности и категории, обсуждение которых в романе табуировано, проявляются не сразу, а по мере взросления героя, и – вторым кругом – его же как рассказчика, вспоминающего о взрослении героя. Сначала Аркадий скандально болтлив, для него нет запретных тем. По мере становления личности героя, а затем – и рассказчика, всё больше всё более важных тем становятся неупоминаемыми или непроизносимыми. Когда герой их упоминает, окружающие начинают реагировать на них как на неприличный поступок. Это позволяет нам не столько понять умом, сколько прочувствовать на уровне восприятия поэтики и эстетики нарратива в романе, что же в нём действительно важно и чему научился его герой и рассказчик. Мы учимся вместе с ним – замечать и разделять чужую боль и преодолевать то, что преодолевает он, – то есть личный эгоцентризм.

Ключевые слова: нарратив, автор vs рассказчик, дискурсивные табу, роман воспитания, полифония, вовлечение читателя, болевые точки как симптомы ценностей.

Для цитирования: Меерсон О.А. «Подросток» как воспитание чувств// Достоевский и мировая культура. Филологический журнал, 2021. № 2 (14). С. 18-36. <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2021-2-18-36>

Information about the author: Olga A. Meerson, D.Sc. in Philology, Professor, Department of Slavic Languages, Georgetown University, 3700 O St., N.W., Washington, D.C. 20057, U.S.A.

E-mail: Meerson@Georgetown.edu

Abstract: This article dwells on my earlier method, of mining discursive taboos, specific for each novel by Dostoevsky, for the key values made prominent in these novels. More than the original chapter in my 1998 book, *Dostoevsky's Taboos*, the article applies this method to the specific poetics of *The Adolescent* as Bildungsroman. As Arkady, the character, and then, eventually, the narrator, learns about his own *faux pas* about violating others' taboos, he also learns about values entailed by these taboos. He becomes less selfish and more sensitive to the reality of other people and their pain and sore spots. As readers, we learn about compassion and a certain imperative system of values, together with this character, just as these newly unmentionable values emerge or transpire for him. Rather than being told about the “before and after” of the character, we are implicated in his transformation, learning his lessons together with him and never having any moral immunity from his faults or any opportunity to judge him from above.

Keywords: Narrative, Author vs Narrator, Taboos in Discourse, Bildungsroman, Polyphony, Implicating the Reader, Sore spots as value symptoms.

For citation: Meerson, O.V. “*The Adolescent* as Sentimental Education”. *Dostoevsky and World Culture. Philological journal*, no. 2 (14), 2021, pp. 18-36. <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2021-2-18-36> (In Russ.)

Не утерпев, я сел записывать эту историю моих первых шагов на жизненном поприще, тогда как мог бы обойтись и без того. Одно знаю наверно: никогда уже более не сяду писать мою автобиографию, даже если проживу до ста лет. Надо быть слишком подло влюбленным в себя, чтобы писать без стыда о самом себе.

В 1998-ом году у меня по-английски вышла книга о табу у Достоевского [Meerson, 1998]. Хотя в «Подростке» есть полный набор традиционных табуированных мотивов, включая прежде всего инцест, речь в моей книге шла о словесных табу – у кого чего болит, тот о том **не** говорит – о табу как маркерах системы ценностей в поэтических мирах как Достоевского, так и его героев, часто

не согласных друг с другом и ещё чаще – с автором. Вкратце, книга о том, что полифонию у Достоевского предохраняет от релятивизма способность героев и рассказчиков молчать о важном для них, – точнее неспособность о важном для них говорить, особенно заметная на фоне общей болтливости, скандальности дискурса и общего словесного неприличия поведения тех же героев, но в других ситуациях. Каждый проявляет «светскую брезгливость» (словечко подростка о Версилове) в болезненных именно для него вопросах, зачастую будучи человеком далеко не светским, то есть проявляет эту брезгливость очень избирательно и тем информативно. Повешенный не говорит о верёвке, опозоренная женщина о своём унижении, проститутка (точнее скорее её мачеха: совесть нечиста именно у неё) – о борделе, незаконнорожденный о происхождении или о братстве законных братьев, влюблённый о любви, нищий о деньгах, убийца или растлитель – о своих жертвах. Все они создают сложную и крайне «говорящую» систему эвфемизмов и умолчаний, притом иногда собственная такая их система им внятна, хоть и не названа, а вот уже система другого – нет. Поэтому часто эти чувствительные, нервные и измученные герои – и иногда даже героини – бывают черствы и бестактны по отношению к не менее чувствительным и чёрствым и бестактным своим ближним, таким же, как и они, литературным героям. Уникальность табу в разговоре о себе Подростка как рассказчика – то есть задним числом, после пережитого опыта – в том, что для него непереносима именно тема его бестактности, позор бесчувственности к другим в бытность его подростком. Но стыд за эту бестактность часто заставляет его прибегать к умолчаниям и неловким выражениям, когда он ведёт своё повествование уже сравнительно взрослым человеком.

Общие же черты табуирования по всему корпусу у Достоевского – начиная с «Мертвого дома» – важный фон для понимания проблемы. Из несовпадений между болевыми точками самых разных героев происходят постоянные нарушения табу одних – другими. Все рано или поздно наступают друг другу на мозоли. Но именно бестактность героев по отношению друг ко другу даёт нам, читателям, некий ключ к пониманию того, что вот тут есть табу, есть что-то важное и непроизносимое, притом именно для того героя, которого сейчас обидели бестактностью. Таким образом мы продвигаемся наощупь и по серии бестактностей и скандалов и «светски-брезгливой» реакции героев зачастую совсем не светских можем составить

некую карту важного. Умолчание не заглушает полифонию, но его голос часто пересиливает голоса, которые звучат явно.

Примеров нарушений табу как сигналов того, что именно табуировано, в «Подростке» не меньше, чем в других произведениях Достоевского. Роман «Подросток» начинается с деепричастия «не утерпев» («начал я эти записки»), – подобно тому, как в «Мёртвом доме» Горянчиков говорит, что когда ему пришло в голову сравнение бани с пеклом (= адом!), он тоже не утерпел и поделился этим соображением с Петровым, а Петров проигнорировал его замечание тоже нарочито, – как неприличное. Дело-то было в том, что Петров страшный преступник, и думая о том, что болит именно у него, а не у Горянчикова, он воспринимает сравнение бани с адом в николаевском остроге не как социальную критику, а как напоминание о вполне себе реальном аде. Именно из-за этой конкретности памяти и мук совести Петрова и других каторжан-убийц говорить об аде прямо нельзя.

Обо всём этом я писала в книге, вышедшей в самом конце прошлого тысячелетия. «Подросток» вполне вписывается в эту картину и эти сигналы ценностей поэтического мира Достоевского как полифонии умолчаний, то есть системы и значащих столкновений непроезжих упоминаний болевых точек героев, когда они могут понимать или не понимать, что болит у другого, и нарушать, но потом и замечать его личные табу. А сейчас мне особенно важно стало понять не то, насколько «Подросток» вписывается в поэтику табу у Достоевского, но и чем эта поэтика в случае с этим романом отличается от остальных произведений Достоевского.

В чём-то Аркадий со своими болевыми точками, конечно, похож на некоторых других героев Достоевского. Например, он предвещает нам Смердякова, болезненно воспринимающего свою незаконнорожденность и непризнанность отцом и братьями. Да, Аркадий – репетиция к Смердякову. Однако как по мере переживания описываемых событий героем-подростком, так и в ходе повествования о них задним числом героем уже слегка повзрослевшим (последнее – особенно), этот герой-повествователь постепенно понимает, что и у других у каждого болит своё. Кроме того, в отличие от Смердякова, боль о том, что он незаконный, у Аркадия не главная, а главная боль – его любовь к Ахмаковой и ревность к отцу (Версилу), который в неё тоже влюблён. Однако будучи чувствителен

к своей боли от любви, Аркадий-подросток поначалу совершенно не замечает, что и другие могут любить и страдать от той же боли. Так, например, он не замечает боли своей конфидантки, доброжелательной Татьяны Павловны. Точнее, он замечает эту боль только задним числом, уже в ходе диалога, в котором бестактно её обижает, – а возможно вообще осмысляет свою бестактность только вспоминая об этом диалоге задним числом и описывая его в записках:

– Ах, пашенок! Так это письмо в самом деле у тебя было зашито, и зашивала дура Марья Ивановна! Ах вы, мерзавцы-безобразники! Так ты с тем, чтоб покорять сердца, сюда ехал, высший свет побеждать, Черту Ивановичу отомстить за то, что побочный сын, захотел?

– Татьяна Павловна, – вскричал я, – не смейте браниться! Может быть, вы-то, с вашей бранью, с самого начала и были причиною моего здешнего ожесточения. Да, я – побочный сын и, может быть, действительно хотел отомстить за то, что побочный сын, и действительно, может быть, какому-то Черту Ивановичу, потому что сам черт тут не найдет виноватого; но вспомните, что я отверг союз с мерзавцами и победил свои страсти! Я молча положу перед нею документ и уйду, даже не дождавшись от нее слова; вы будете сами свидетельницей! [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 434]

В этом разговоре Аркадий говорит об Ахмаковой «она», поскольку она всё время у него на уме. Это знак её исключительности для него, а потому и некоторое инстинктивное табуирование её открытого называния. То есть своё-то он табуировать уже немного научился! А вот чужой боли, как мы сейчас увидим, не слышит. Ведь далее в том же разговоре Аркадий, в упоении солидарности с другими безумцами-влюблёнными, забывается и не понимает, что у них, этих других, могут быть свои табу насчёт своей – а не его – любви. Он оказывается жесток по отношению к Татьяне Павловне, но в результате того, что забылся, начинает её замечать. Это один из ранних примеров уроков табу подростку, который изначально считал, что его страдания уникальны:

– О, мы все трое – «одного безумия люди»! Да вы знаете ли, чье это словечко: «одного безумия люди»? Это – его словечко, Андрей Петровичево! Да знаете ли, что нас здесь, может быть, и больше, чем трое, одного-то безумия? Да бьюсь же об заклад, что и вы, четвер-

тая, – этого же безумия человек! Хотите, скажу: бьюсь об заклад, что вы сами были влюблены всю жизнь в Андрея Петровича, а может быть, и теперь продолжаете...

Повторяю, я был в вдохновении и в каком-то счастье, но я не успел договорить: она вдруг как-то неестественно быстро схватила меня рукой за волосы и раза два качнула меня изо всей силы книзу... потом вдруг бросила и ушла в угол, стала лицом к углу и закрыла лицо платком.

– Пащенко! Не смей мне больше этого никогда говорить! – проговорила она плача.

Это все было так неожиданно, что я был, естественно, ошеломлен. Я стоял и смотрел на нее, не зная еще, что сделаю.

– Фу, дурак! Поди сюда, поцелуй меня, дуру! [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 434]

Хотя Татьяна Павловна и называет всё время Аркадия пащенком – что любому незаконному сыну очень больно слышать, – для неё Аркадий не любой, и боль его она чувствует как специфическую, и именно поэтому типологически ожидаемое упоминание болевой точки её не смущает: она чувствует, что у Аркадия болит сильнее, чем эта боль, (только у Смердякова она станет главной болевой точкой и потому главным табу). Татьяна чувствует, что главная боль Аркадия – от неразделённой любви. Именно поэтому она тут же просит у него прощения, называя и его, и себя дураком и душой, – то есть признавая их солидарность в этой безответной любви. Первый импульс у неё – сделать ему больно, но уже второй – сострадание к нему, несмотря на причинённую им ей самой боль. Ведь Татьяна Павловна, при всей её непосредственности, – не подросток и не так эгоцентрична, а потому она чувствительна не только к собственным больным местам и непроизносимостям. Сама она действительно влюблена в Версилова, но она не считает, что на ней и её страданиях свет клином сошёлся! Именно поэтому Татьяна прекрасно понимает, что и раздражение Версилова на Ахмакову – оборотная сторона его, Версилова, влюблённости:

– Но какая же ненависть! Какая ненависть! – хлопнул я себя по голове рукой, – и за что, за что? К женщине! Что она ему такое сделала? Что такое у них за сношения были, что такие письма можно писать?

– Не-на-висть! – с яростной насмешкой передразнила меня Татьяна Павловна.

Кровь ударила мне опять в лицо: я вдруг как бы что-то понял совсем уже новое; я глядел на нее вопросительно изо всех сил [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 259].

Аркадий «что-то понял совсем уже новое» именно из того, что Татьяна Павловна *не* проговорила, из чужого слова (по Бахтину) «ненависть», то есть из интонации передразнивания, которая у Достоевского ставит под сомнение правильность употребления именно этого слова. Но как именно надо назвать эту «ненависть», Татьяна Павловна не поясняет. То есть Аркадий начинает что-то понимать из непроизносимого и табуированного. Нужное слово, – если и не «любовь», то «влюблённость». Но Аркадий с Татьяной Павловной, как уже видим мы, а сам он догадается очень нескоро, – «одного безумия люди», безумцы влюблённости, а потому и табу у них на это понятие общее, и «понял» он «что-то совсем уж новое» именно из того, что Татьяна Павловна *не* назвала.

Однако на момент разговора, при всём предчувствии общности с Татьяной Павловной, Аркадий понимает ещё очень мало: его страдания кажутся ему исключительными, каких ни у кого нет. Он пока не рассказчик *post-factum*, а подросток во всех смыслах. Татьяна же страдает не только своей любви, но и любви всех любящих, в том числе и отвергнутых и даже особенно – отвергших её саму:

– Убирайся ты от меня! – взвизгнула она, быстро отвернувшись и махнув на меня рукой. – Довольно я с вами со всеми возилась! Полно теперь! Хоть провалитесь вы все сквозь землю!.. Только твою мать одну еще жалко...

Я, разумеется, побежал к Версилову. Но такое коварство! такое коварство!

[Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 259]

Чьё именно коварство? Татьяны? Версилова? Как может быть коварен тот, кто собой не владеет и не имеет умыслов обидеть бедного мальчика, а страдает своим, отдельным от него страданием? По-видимому, Аркадий ещё достаточно юн и эгоцентричен, чтобы предполагать, что не владеть собой может только он один, а остальные, – включая Версилова, – всё делают не только намеренно, но

и сознательно, потому, что им, старшим, якобы всё подконтрольно. Здесь хорошо видно, что восторженность и идеализация близких и старших как якобы безгрешных – оборотная сторона подросткового эгоцентризма. Взросление в романе предполагает терпимость к грехам друг друга, а не их отсутствие и даже не способность их побороть. Поэтому самый взрослый человек в романе – Макар Долгорукий. На первом месте не его праведность и даже не столь ценное им «благообразие», а именно желание покрыть грех тех, кого он любит. Но Аркадий этого о своём законном, но приёмном отце до конца не понимает, или во всяком случае не понимает почти до конца своих «записок». Самый главный акт его взросления – в том, что он многое осознаёт и видит только в процессе воспоминаний и записывания. Этот процесс помогает ему увидеть себя тогдашнего не то что со стороны, но с точки зрения людей, у которых болит у каждого и каждой – своё.

Мать же Аркадия и Татьяна Павловна любят, – и его, и Версилова, и «бедную Лизу» (сестру Аркадия) именно благодаря тому, что их не идеализируют. Аркадий-подросток в упор не видит страданий своей сестры и обращается с ней как с маленькой, когда она сама уже носит ребёнка человека, союз с которым обречён. И мать, и Татьяна Павловна беспокоятся о душевном состоянии Версилова из-за того, что он влюблён в Ахмакову, хотя, казалось бы, и Ахмакова им соперница, и они (оне) – друг другу. Любовь для взрослых людей, не-подростков, в этом романе – это покрывать грехи друг друга и страдать именно падающим и падшим, а не вызывающим восторги. Но увидеть это можно только если ты увидишь себя самого, юного эгоцентрика, задним числом, повзрослев, когда уже узнаёшь о всех своих faux pas и научился их стыдиться.

Интересны языковые маркеры этой двойственности. Аркадий – повествователь, говоря о наивности Аркадия-подростка, впадает в косноязычие образца оговорки по Фрейдю. Возьмём пример описания его бестактности по отношению к сестре. По контексту здесь очень важно, что бестактность Аркадия-подростка по отношению к сестре (напомним, беременной от молодого князя, о котором тут будет речь) замечают все, кроме него самого. Но вспомнив цитату, мы потом вернёмся к одному странному выражению:

– Вы, сударыня, – обратился я вдруг к ней, – кажется, часто посещаете в квартире князя Дарью Онисимовну? Так не угодно ли

вам передать ему самой вот эти триста рублей, за которые вы меня сегодня уж так пилили!

Я вынул деньги и протянул ей. Ну поверят ли, что низкие слова эти были сказаны тогда без всякой цели, то есть без малейшего намека на что-нибудь. Да и намек такого не могло быть, потому что в ту минуту я ровнешенько ничего не знал. Может быть, у меня было лишь желание чем-нибудь кольнуть ее, **сравнительно ужасно невинным**, вроде того, что вот, дескать, барышня, а не в свое дело мешается, так вот не угодно ли, если уж непременно вмешаться хотите, самой встретиться с этим князем, с молодым человеком, с петербургским офицером, и ему передать, «если уж так захотели ввязываться в дела молодых людей». Но каково было мое изумление, когда вдруг встала мама и, подняв передо мной палец и грозя мне, крикнула:

– Не смей! Не смей!

Ничего подобного этому я не мог от нее представить и сам вскочил с места, не то что в испуге, а с каким-то страданием, с какой-то мучительной раной на сердце, вдруг догадавшись, что случилось что-то тяжелое. Но мама не долго выдержала: закрыв руками лицо, она быстро вышла из комнаты. Лиза, даже не глянув в мою сторону, вышла вслед за нею. Татьяна Павловна с полминуты смотрела на меня молча:

– Да неужто ты в самом деле что-нибудь хотел сморозить? – загадочно воскликнула она, с глубочайшим удивлением смотря на меня, но, не дождавшись моего ответа, тоже побежала к ним. Версиков с неприязненным, почти злобным видом встал из-за стола и взял в углу свою шляпу.

– Я полагаю, что ты вовсе не так глуп, а только невинен, – промямлил он мне насмешливо. – Если придут, скажи, чтоб меня не ждали к пирожному: я немножко пройдусь [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 214]¹.

Версиков, конечно, прав, намекая на то, что невинность его сына – это вариант глупости. Именно эта его оценка, которой он сам так стесняется («промямлил»), из-за стыда за бестактность сына, объясняет задним числом точность выражения, которое сам Аркадий употребляет в тексте раньше, но осмысляет уже позже, по ходу повествования именно в воспоминаниях о событии. А выражение, меж тем, странное и на первый взгляд кажется не только не точным,

¹ Здесь и далее полужирный шрифт в цитатах мой – О. М.

но и бессмысленным, стилистическим ляпом: «было лишь желание чем-нибудь кольнуть ее, **сравнительно ужасно невинным**». Или «сравнительно» или «ужасно» или уж «невинным»! Однако тут происходит воскрешение слова по Шкловскому (или оговорка по Фрейду – как угодно): «невинность» укола братом сестры действительно довольно-таки (= «сравнительно») ужасна, и сам укол непоправим. Если сравнивать эту глупость с намеренным желанием сделать больно, то она сравнительно невинна. Но невинность может быть бестактностью ещё ужаснее намеренной обиды. В таком случае «ужасно невинное» это не неловко-разговорное употребление слова «ужасно» в значении «очень»/«вполне», а оксюморон, вроде «ужасно-прекрасный». Следовало бы даже писать его через дефис, как «ужасно-невинное».

А меж тем, Версилов ведь уже предупреждал Аркадия, чтобы он молчал (мол, «за умного сойдёт»). Уже на стр. 173 мы читаем о разговоре отца с сыном, притом на тему, которой от светского Версилова Аркадий не ждёт (а мы в большой степени видим и не видим то же, что наш герой-подросток, хотя кругозор его и очень ограничен, особенно поначалу): об идеализме без и вне Христа:

– Вы раз говорили про «женевские идеи»; я не понял, что такое «женевские идеи»?

– Женевские идеи – это добродетель без Христа, мой друг, теперешние идеи или, лучше сказать, идея всей теперешней цивилизации. Одним словом, это – одна из тех длинных историй, которые очень скучно начинать, и гораздо будет лучше, если мы с тобой поговорим о другом, а еще лучше, если помолчим о другом.

– Вам бы все молчать!

– Друг мой, вспомни, что молчать хорошо, безопасно и красиво.

– Красиво?

– Конечно. Молчание всегда красиво, а молчаливый всегда красивее говорящего.

– Да так говорить, как мы с вами, конечно, все равно что молчать [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 173].

Аркадий-мемуарист очень точно передаёт слова Версилова (или по крайней мере верит, что точно передаёт). Но он начинает понимать их смысл только тогда, когда уже пишет их в записках. Здесь интересна хронология, и развития чуткости героя, и соответствия этого

развития написанию героем записок. Подросток начинает замечать ужасность своей невинности, он вот именно что «вдруг» догадывается, что случилось что-то тяжёлое» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 214]. «Тяжёлое» – интересное слово: оно предполагает не степень ужаса, а нечто непонятное, висящее в воздухе, как топор.

Можно привести и более простой пример с сестрой, когда ничего не замечающий Аркадий-подросток говорит сестре о молодом князе Серёже, от которого Лиза беременна, что, мол, он собирается жениться на их единокровной сестре Анне, притом не по любви, а из-за векселей, и Лиза обрывает его совсем уж без объяснений, словами «прощай, некогда» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 199]. В этом отрывке виден важный парадокс: Аркадий-подросток очень тонко улавливает чужие интонации и выражения взглядов, но совершенно не задумывается, отчего эти выражения, мимика и жесты таковы, – ведь чтобы задуматься, надо перефокусировать внимание с себя на другого, а он этому пока не научился:

– Приду, приду, как обещал. Слушай, Лиза: один поганец – одним словом, одно мерзейшее существо, ну, Стебельков, если знаешь, имеет на его дела страшное влияние... векселя... ну, одним словом, держит его в руках и до того его припер, а тот до того унизился, что уж другого исхода, как в предложении Анне Андреевне, оба не видят. Ее по-настоящему надо бы предупредить; впрочем, вздор, она и сама поправит потом все дела. А что, откажет она ему, как ты думаешь?

– Прощай, некогда, – оборвала Лиза, и в мимолетном взгляде ее я увидел вдруг столько ненависти, что тут же вскрикнул в испуге:

– Лиза, милая, за что ты?

– Я не на тебя <...> [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 199]

Но вернёмся к хронологии становления героя-подростка и его чуткости к другим. Ещё намного ранее этого момента и в повествовании, и в жизни героя он совсем не чувствителен к чужой боли, всё время говорит бестактности, которые при этом, в качестве уже рассказчика и мемуариста, маркирует чётко, хоть и не оценивает. Накануне самоубийства Крафта он говорит о револьвере, хотя Крафт ясно просит его на эту тему не говорить. Притом начинается разговор на запретную тему в традиционном ещё со времён Свидригайлова, – когда эвфемизм для самоубийства – вояж, но хоть это понимает будущий самоубийца, сам его собеседник, наш главный герой, по

своему эгоцентризму и зацикленности на своём, значительности эвфемизма не понимает и даже не слышит:

- Вы куда-то опять **уезжаете**?
- Да... **уезжаю**.
- Скоро?
- Скоро [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 61].

Троеточие перед произнесением ключевого, но маскирующего слова («да... уезжаю») – тоже традиционный маркер двуголосности этого слова, его наполненности бОльшим, чем ожидаемое, значением для одного из собеседников, притом значением, другим собеседником не только не ожидаемым, но и не уловленным. Двуголосное слово в этом смысле всегда иронично. Далее та же судьба постигает уже более зловещее упоминание о насильственной смерти, но тем не менее не обнажает того, что это именно самоубийство. Слово «револьвер» менее невинно даже на поверхностный слух, чем слово «уезжаете», «вояж», как было в случае со Свидригайловым:

- Неужели, чтоб доехать до Вильно, револьвер нужен? – спросил я **вовсе без малейшей задней мысли: и мысли даже не было!** Так спросил, потому что мелькнул револьвер, а я тяготился, о чем говорить [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 61].

Тут уже возникает некоторый зазор между героем, разговаривавшим с Крафтом – если можно назвать разговором ситуацию, где он совсем собеседника не слышит, – и Аркадием, который потом задним числом говорит это нам или себе в записках: он отмечает, что задней мысли у него не было. Это предполагает, что в какой-то момент между этим разговором и записками-мемуарами он, всё же, понял, что у самого Крафта она, задняя эта мысль, была, а точнее, что его беспокоило, мучило и манило что-то, чего Аркадий-подросток в момент рассказа не заметил, будучи занят не Крафтом, а собою. Далее Аркадий замечает на револьвере пристальный взгляд Крафта, но не придаёт ему – на тот момент – никакого значения:

- Он обернулся и посмотрел на револьвер пристально.
- Нет, это я так, по привычке.
- Если б у меня был револьвер, я бы прятал его куда-нибудь под замок. Знаете, ей-богу, соблазнительно! Я, может быть, и не верю

в эпидемию самоубийств, но если торчит вот это перед глазами – право, есть минуты, что и соблазнит.

– Не говорите об этом, – сказал он и вдруг встал со стула.

– Я не про себя, – прибавил я, тоже вставая, – я не употреблю. Мне хоть три жизни дайте – мне и тех будет мало.

– Живите больше, – как бы вырвалось у него [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 61].

Почему «как бы вырвалось»? Здесь интересный феномен: Аркадий слушает интонации и слова Крафта очень внимательно, но при этом не придаёт им значения, пропускает мимо сознания и рефлексии. Это какой-то аналог двуголосому слову в процессе слушания. Человек слышит чужие эмоции очень ясно, но при этом не придаёт им значения. Это не невнимание, а именно бестактность по отношению к чужим болевым точкам. Здесь видно, что наш герой-подросток бестактен, именно потому и из того, что *как рассказчик, задним числом он описывает то, что тогда замечал, но предпочитал игнорировать, – и описывает без всякого снисхождения к себе*. Это могло бы отчасти объяснить, почему Достоевский, всё же, решился писать от первого лица: ведь ему, по слову Бахтина, важно показать своего героя его голосом, а не как объект описания². Но и Бахтин прямо не занимается принципиальным для нас вопросом: что вызывает у чи-

² В следующем отрывке видно, чем Бахтин обязан видению философии русского персонализма, когда важно не как герой выглядит, а как он видит: «Не только действительность самого героя, но и окружающий его внешний мир и быт вовлекаются в процесс самосознания, переводятся из авторского кругозора в кругозор героя. Они уже не лежат в одной плоскости с героем, рядом с ним и вне его в едином авторском мире, а потому они и не могут быть определяющими героя каузальными и генетическими факторами, не могут нести в произведении объясняющей функции. Рядом с самосознанием героя, вобравшим в себя весь предметный мир, в той же плоскости может быть лишь другое сознание, рядом с его кругозором – другой кругозор, рядом с его точкой зрения на мир – другая точка зрения на мир. Всепоглощающему сознанию героя автор может противопоставить лишь один объективный мир – мир других равноправных с ним сознаний.

Нельзя истолковывать самосознание героя в социально-характерологическом плане и видеть в нем лишь новую черту героя, усматривать, например, в Девушкине или Голядкине гоголевского героя плюс самосознание. Так именно и воспринял Девушкина Белинский. Он приводит место с зеркалом и оторвавшейся пуговицей, которое его поразило, но он не улавливает его художественно-формального значения: самосознание для него лишь обогащает образ “бедного человека” в гуманном направлении, укладываясь рядом с другими чертами в твердом образе героя, построенном в обычном авторском кругозоре. Может быть, это и помешало Белинскому правильно оценить “Двойника”.

Самосознание, как художественная доминанта построения героя, не может лечь рядом с другими чертами его образа, оно вбирает эти черты в себя как свой материал и лишает их всякой определяющей и завершающей героя силы» [Бахтин, 1996–..., т. 6, с. 59-60].

тателя большую эмпатию и чувство реальности личности героя – его прямая речь или псевдо-косвенная речь о нём, то есть в третьем лице, но с эмпатией? То, что Достоевский перешёл в «Преступлении и наказании» от первого лица повествования к третьему, заставляет предположить, что он считал главным орудием эмпатии псевдо-косвенную речь, – достаточно лишь сравнить наши впечатления от черновика вступления к роману с повествованием от первого лица – с вступлением в самом романе, – уже в третьем лице. Мы увидим, что большую эмпатию у нас вызывает герой, о котором рассказано в третьем лице, чем говорящий от первого: ведь невозможно читателю, услышав о герое в третьем лице, списать все его «странности» на полную его вневходимость нашему опыту, – на монолог другого, не-ближнего, возможно – психа и вообще не такого как я, читатель.

Но в данном случае, с записками Аркадия о его бытности подростком, воспоминания повзрослевшего героя о своём собственном позоре в юности делают важным то, чтобы говорил об этом позоре он сам, а не какой-то внешний осуждающий голос. Вот и здесь, с Крафтом, Аркадию – взрослому стыдно за себя-подростка, стыдно именно за то, что тогда, раньше ему *не* было стыдно. Это видно и в заключении разговора с Крафтом, – в том, что слова «всякой удачи» и «до свидания» двуголосы: они наполнены для Аркадия и Крафта совершенно разным значением. То, что для Аркадия – формулы вежливости, для Крафта важные понятия. Ведь свидания Крафт с Аркадием ожидает посмертного, а удачи желает именно в предприятии самоубийства:

Он рассеянно улыбнулся и, странно, прямо пошел в переднюю, точно выводя меня сам, разумеется не замечая, что делает.

– Желаю вам всякой удачи, Крафт, – сказал я, уже выходя на лестницу.

– Это пожалуй, – твердо отвечал он.

– До свиданья!

– И это пожалуй.

Я помню его последний на меня взгляд [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 61].

Последнее предложение – взгляд героя на себя в будущем: он запомнил, как сам оказался объектом взгляда, и именно в этом открыл для себя, что смотревший на него – субъект, а не просто объект

его, подросткового видения. Во всех этих и многих других случаях в «Подростке» уроки по табуирующему умолчанию становятся одновременно уроками чужой субъектности, и поэтому приучают героя замечать и чужую боль, а не только свою. Оказывается, не только я, Аркадий, не могу выносить упоминания того, что у меня болит, но и другие тоже – упоминаний того, что болит у них. Это, конечно, переворот сознания героя, и он постепенно выучивает урок отца: оказывается, не всё, что замечаешь и искренне считаешь важным, надо проговаривать!

Этот урок служения истине важен в двух отношениях – (а) для понимания, что такое исповедь и её тайна, а это жанр, в котором герой напишет свои записки, повзрослев, и (б) для того, чтобы запретить себе прибегать к шантажу, а это уже мотив в сюжете романа. Оказывается, доходить до самой сути надо не тогда, когда тебе хочется, а только тогда, когда ты этим не навредишь ближнему, грешному, но любящему или по крайней мере любимому. Интересно, что уроки такой сдержанности могут преподнести нашему герою те, кто и сам-то не очень праведен, или же тем, кто подвержен человеческим слабостям. Кроме Версилова, тут очень важны Ахмакова и старый князь Сокольский. В длинном разговоре Аркадия с ней, когда тот почти что уже готов возвратить ей её документ и не продолжать интригу, поразительно, что до этого не доходит потому, что он поражён, как она угадала всё, что происходит с ним и в нём, и это его удивление – то есть, опять же, зацикленность на себе – отвлекает его от заботы о ней и от поступка, требуемого простой порядочностью. Рассказывая об этом эпизоде, Аркадий забегаёт вперёд и оценивает своё внимание к эмоциональной стороне дела без рефлексии над ней как невнимательность к другому человеку, в данном случае к Ахмаковой. Он не понимает, почему она не хочет знать его позорных секретов, состоящих в любопытстве к её позорным секретам!

– Все, должно быть, знаю, – тихо улыбнулась она, – вы только что хотели мне в чем-нибудь отмстить, поклялись меня погубить и наверно убили бы или прибили тут же всякого, который осмелился бы сказать обо мне при вас хоть одно худое слово.

О, она улыбалась и шутила; но это лишь по чрезмерной ее доброты, потому что вся душа ее в ту минуту была полна, как сообразил я после, такой собственной огромной заботы и такого сильного и могущественного ощущения, что разговаривать со мной и отвечать

на мои пустенькие, раздражительные вопросы она могла лишь вроде как когда отвечают маленькому ребенку на какой-нибудь его детский неотвязный вопрос, чтоб отвязаться. Я это вдруг понял, и мне стало стыдно, но я уже не мог отвязаться.

– Нет, – вскричал я, не владея собой, – нет, я не убил того, который говорил об вас худо, а напротив, я же его и поддержал!

– О, ради Бога, **не надо, не нужно, не рассказывайте ничего**, – протянула она вдруг руку, чтобы остановить меня, и даже с каким-то страданием в лице, но я уже вскочил с места и стал перед нею, чтоб высказать все, и, если б высказал, не случилось бы того, что вышло после, потому что наверно кончилось бы тем, что я бы сознался во всем и возвратил ей документ. Но она вдруг засмеялась:

– **Не надо, не надо ничего, никаких подробностей!** все ваши преступления я сама знаю: бьюсь об заклад, вы хотели на мне жениться, или вроде того, и только что сговаривались об этом с каким-нибудь из ваших помощников, ваших прежних школьных друзей... Ах, да ведь я, кажется, угадала! – вскричала она, серьезно всматриваясь в мое лицо.

– Как... как вы могли угадать? – пролепетал было я, как дурак, страшно пораженный.

– Ну вот еще! Но довольно, довольно! я вам прощаю, **только перестаньте об этом**, – махнула она опять рукой, уже с видимым нетерпением [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 366–367].

Общее впечатление от этого отрывка у нас такое же, как у самого героя-подростка: он всё хочет в чём-то признаться, а его не желают слушать и затыкают ему рот. Но на деле не умеет слушать он, продолжая говорить о том, что его собеседнице больно. Он тонко замечает её выражение лица, интонации и внимание к себе – к своему лицу и словам. Но он совсем не понимает, что именно он сам причиняет собеседнице ту боль, из-за которой ему кажется, что ей не до него. А ведь, казалось бы, он вполне мог бы понять, почему она «могла угадать» те подробности в его же планах, о которых не желает слышать. Он так стыдится того, что у него происходит внутри, что не замечает, что она уже давно это происходящее у него внутри знает, и потому скрывать нечего.

Во самом интересном случае табуируется сама объективность информации: в обличительстве – ложь, потому что в чужом позоре нет любви. И урок здесь нашему герою преподаёт старый князь Со-

кольский. При этом подросток считает, что князя все водят за нос, но тот обладает пронизательностью в главном: он не хочет знать чужого позора и обличать его – в данном случае – позора и Анны Андреевны, и Ахмаковой. Он не хочет знать этого позора не потому, что его нет, а потому, что сам благороден и желает их дотянуть до себя. Но ведь и подросток до него не дотягивает – уже тем, что считает, что старый князь ничего не замечает по наивности:

Но лишь только [Анна Андреевна] вышла, вдруг все лицо старика изменилось мгновенно. Он торопливо взглянул на дверь, огляделся кругом и, нагнувшись ко мне с дивана, зашептал мне испуганным голосом:

– Cher ami! О, если б я мог видеть их обеих здесь вместе! О cher enfant!

– Князь, успокойтесь...

– Да, да, но... мы их помирим, n'est-ce pas? Тут пустая мелкая ссора двух достойнейших женщин, n'est-ce pas? Я только на тебя одного и надеюсь... <...> Cher enfant, ради Христа, не говори Анне Андреевне, что я здесь всего боюсь; я все здесь похвалил с первого шагу, и хозяина похвалил. <...>

– Mon ami! Mon enfant! – воскликнул он вдруг, складывая перед собою руки и уже вполне не скрывая своего испуга, – если у тебя в самом деле что-то есть... документы... одним словом – **если у тебя есть что мне сказать, то не говори**; ради Бога, **ничего не говори**; **лучше не говори совсем... как можно дольше не говори...** [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 425-426].

Князь видит, как его видят другие, но употребляет целую серию эвфемизмов, таких как «что-то есть», «документы», «есть что мне сказать», «ничего (не говори)»: ведь то, что его считают сумасшедшим, – это позор тех, кто так считает, и ему за них стыдно, и прежде всего стыдно за свою дочь, которая об этом сумасшествии отца написала письмо, пресловутой «документ». Для старого князя этот документ – не его позор, а позор дочери, а потому он не хочет о нём знать. А позор этот, его дочери, состоит в том, что она выставляет на позор отца, это позор сыновей Ноя. Ирония в том, что такая чувствительность к позору и Ахмаковой, и Анны Версиловой показывает, что старый князь совсем не сумасшедший, и потому выдаёт то, что «документ» фальшивка не только по духу, но и фактически. Во

всяком случае, князь вполне вменяем в том смысле, в котором Ахмакова его считает невменяемым, хоть с точки зрения премудрости мира сего он и не очень адекватен.

Но если бы не позорный факт «документа», нарушающего табу, ни мы, ни Аркадий так и не увидели бы маркера важности самого этого табу. Как уже было сказано, примеров таких значимых нарушений табу как сигналов важности того, что именно табуировано, в «Подростке» не меньше, чем в других «посмертных» произведениях Достоевского (то есть написанных после и вследствие несостоявшейся казни). Отличает же роман то, что герой романа-подросток смотрит на себя задним числом как автор записок-воспоминаний, и поэтому не только его мать, отец, Татьяна Павловна и прочие умные и взрослые люди ловят его на разных бестактностях и faux pas, но и он сам это делает как повествователь собственной истории в прошлом. В этом в большой степени и проявляются свойства «Подростка» как романа воспитания: герой постепенно научается во-первых тому, что когда что-то важно, то об этом нельзя говорить, а во-вторых, – и зачастую значительно позже, уже в ходе собственных записок задним числом, – тому, что не только у него есть болевые точки, о которых невозможно говорить. Это излечивает от солипсизма и эгоцентризма и составляет собственно процесс взросления Аркадия.

Однако главное, что нам даёт этот роман, – это понимание антропологии Достоевского. Падшего человека – а всякий человек падший, и это очень видно в романе, – можно и нужно любить не за то, что он может показаться идеальным/«положительно прекрасным», и не за то, что можно закрыть глаза на его грехи или решить, что их нет, но именно потому, что сам он на свой позор глаза закрыть не может и очень от этого страдает. Высшее понимание любви в этом романе – это «покрывать множество грехов (ближнего)», «всего терпеть, всего надеяться, не радоваться неправде, но сорадоваться истине». И так любить герой научается не просто из пережитого опыта, но и из записанного рассказа и сопутствующей рефлексии по поводу этого опыта.

Список литературы

1. Бахтин, 1996–... – *Бахтин М.М.* Собр. соч.: в 7 т. М.: Русское слово, 1996–...
2. Достоевский, 1972–1990 – *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.
3. Меерсон, 1998 – *Meerson O.* *Dostoevsky's Taboos.* Dresden; Munich: Dresden University Press, 1998. 232 p.

References

1. Bakhtin, M.M. *Sobranie sochinenii: v 7 tomakh* [Collected Works: in 7 Vols.]. Moscow, Russkoe Slovo Publ., 1996–... (In Russ.)
2. Dostoevskii, F.M. *Polnoe sobranie sochinenii: v 30 t.* [Complete Works: in 30 Vols.]. Leningrad, Nauka Publ., 1974-1990. (In Russ.)
3. Meerson, Olga. *Dostoevsky's Taboos.* Dresden; Munich, Dresden University Press, 1998. 232 p. (In English)

Статья поступила в редакцию 06.03.2021
Одобрена после рецензирования 08.04.2021
Принята к публикации 18.04.2021
Дата публикации: 25.06.2021

The article was submitted 06 Mar. 2021
Approved after reviewing 08 Apr. 2021
Accepted for publication 18 Apr. 2021
Date of publication: 25 Jun. 2021