

Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2024. № 2 (26).

Dostoevsky and World Culture. Philological journal, no. 2 (26), 2024.

Научная статья / Research Article

УДК 821.161.1.0

ББК 83.3(2=411.2)

<https://doi.org/10.22455/2619-0311-2024-2-83-100>

<https://elibrary.ru/MNMAWW>

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



© 2024. Ясмина Войводиц  
Философский факультет Загребского университета,  
Загреб, Хорватия  
**Костюм Степана Трофимовича**

© 2024. Jasmina Vojvodić  
Faculty of Humanities and Social Sciences of the University of Zagreb,  
Zagreb, Croatia

## The Costume of Stepan Trofimovich

**Информация об авторе:** Ясмина Войводиц, доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы, отделение восточнославянских языков и литератур, Философский факультет Загребского университета, ул. Ивана Лучича, д. 3, 10000 г. Загреб Хорватия.

<https://orcid.org/0000-0001-8740-3934>

E-mail: [jvojvodi@gmail.com](mailto:jvojvodi@gmail.com), [jvojvodi@ffzg.unizg.hr](mailto:jvojvodi@ffzg.unizg.hr)

**Аннотация:** В статье исследуется костюм главного героя романа «Бесы» Степана Трофимовича Верховенского. Костюм, в отличие от одежды, связан с театральностью и актерством, с притворством и игрой, а Степан Трофимович в течение всего романа «играет роль» в костюме, который ему определяет Варвара Петровна. Костюмированными являются и другие герои (особенно молодое поколение, молодые «бесы»), которые играют свои роли на «подмостках» Скворешников. Степан Трофимович то принимает, то отрицает свои роли, бунтует, сопротивляется предназначенному ему костюму. Анализируя его поведение и отношение к костюму, в статье автор приходит к заключению, что Степан Трофимович все-таки освобождается от предназначенной ему роли в конце своего жизненного пути, когда он, «сошедши со сцены» Скворешников и сняв с себя «гражданский» и ложный костюм, оказался «нагим» на пути вечном и «действительном».

**Ключевые слова:** Ф.М. Достоевский, «Бесы», Степан Трофимович, костюм, роль.

**Для цитирования:** Войводиц Я. Костюм Степана Трофимовича // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2024. № 2 (26). С. 83–100.  
<https://doi.org/10.22455/2619-0311-2024-2-83-100>

**Information about the author:** Jasmina Vojvodić, PhD in Philology, Professor, Department of East Slavic Languages and Literatures, Section of Russian Literature, Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Zagreb, I. Lučića St., 3, 10000 Zagreb, Croatia.

<https://orcid.org/0000-0001-8740-3934>

E-mail: [jvojvodi@gmail.com](mailto:jvojvodi@gmail.com), [jvojvodi@ffzg.unizg.hr](mailto:jvojvodi@ffzg.unizg.hr)

**Abstract:** The article examines the costume of Stepan Trofimovich Verkhovensky, the main character of Fyodor Dostoevsky's novel *Demons*. Unlike clothes, the costume is associated with theatricality, acting, and performing or with playing a role. During the novel Stepan Trofimovich "plays different roles" and Varvara Petrovna determines his costume. Other heroes from the novel are also costumed (especially the young generation or young "demons"), who play their roles on the stage of Skvoreshniki. Stepan Trofimovich sometimes accepts, sometimes renounces his role; he protests and withstands the costume intended for him. Analysing his behaviour and costume, the article concludes that Stepan Trofimovich, in the end of his life journey, frees himself from the role that was intended for him. In the very end he "stepped off the stage" of Skvoreshniki and found himself "naked" on the eternal path when he took off his "civil" and fake costume.

**Keywords:** Fyodor Dostoevsky, *Demons*, Stepan Trofimovich, costume, role.

**For citation:** Vojvodić, Jasmina. "The Costume of Stepan Trofimovich." *Dostoevsky and World Culture. Philological journal*, no. 2 (26), 2024, pp. 83–100. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2024-2-83-100>

## Костюмированный герой

В данном исследовании я попытаюсь описать и истолковать костюм Степана Трофимовича Верховенского, главного героя романа «Бесы» Ф.М. Достоевского. При этом в заглавии я нарочно пользуюсь термином не «одежда», как регулярное или повседневное покрытие для тела, а «костюм», который представляет собой театрализацию или одежду для сцены. По словам Ежи Фарыно, костюм как театральная или маскарадная одежда литературного персонажа родственен сценическому искусству, и он «не столько выбирается человеком, сколько *образует* человека» [Faryno, 1991, с. 179].

В самих описаниях в романе «Бесы» мы сталкиваемся с богатым запасом выражений, связанных с одеянием. Это, например, нейтральное «одежда», потом, в более широком смысле, «наряд», вплоть до просторечий наподобие «оде́жа» и «одежонка». В отличие от них, слово «костюм» в данном романе чаще употребляется в вариациях: «великолепный», «девичий», «бальный», «детский», «изящный», «характерный», «изысканный», и т. д. У Степана Трофимовича особый и индивидуальный костюм, который, кроме всего прочего,

театрализуется<sup>1</sup>. Как костюм, так и сцена и театральность дают о себе знать на разных уровнях романа. Это не только упоминание театра, актера, драматизма, балагана, комедии, трагедии, эстрады, театральной сцены, маски и других слов и выражений, связанных с театром, это и публичные, и скандальные сцены, эксцессы, тайная встреча революционеров, это также и бал, программа «кадрилы литературы» и т. п. К этому можно добавить и способ описания самого хроникера, который, в силу невозможности истолковать все тайны подробно и ограничиваясь фактом, что он не всё видит, буквально говорит, что видит только внешность: «Разумеется, я не знаю, что было внутри человека, я видел снаружи» [Достоевский, 1972–1990, т. 10, с. 166], см. об этом: [Лихачев, 1971, с. 355]. Сценичность, таким образом, как и выражение «играть роль», как мы увидим, пронизывают пространство романа целиком.

Степан Трофимович Верховенский является одним из центральных героев децентрализованного романа «Бесы». Роман децентрализован, потому что в нем нет одного главного героя, а значение отдельных героев меняется в течение сюжета. Все герои так или иначе играют определенные роли, пытаются занять центральное место. Нельзя забывать, что сам рассказчик-хроникер Антон Лаврентьевич, как «синтетический» и «гибридный» персонаж, как описал его Аркадий Неминуций [Неминуций, 2013, с. 108], также играет разные роли, реализуя себя в ипостасях очевидца, комментатора, медиума слухов, субъекта сознания, приближающегося к авторской позиции, и тем не менее, близкого друга Степана Трофимовича. Поскольку история Степана Трофимовича служит введением в историю «тайн» Ставрогина (который, кстати говоря, в роман также входит достаточно театрально), и сам роман заканчивается его смертью, можно предположить, что Николай Ставрогин является главным героем. Однако судьбу Степана Трофимовича мы помещаем на верх не только из-за его фамилии — Верховенский, но и потому, что он является стержнем, связывающим всех героев.

Уже в начале «Бесов» хроникер и друг Степана Трофимовича вводит его в сюжет как главного героя, история которого занимает

---

<sup>1</sup> О театральности в романе исследователи писали не раз. Миливое Йованович, например, подчеркивал театральность в повествовательном коде романа [Jovanović, 1984]. Об особом виде перформативного потенциала «Бесов» пишет и болгарский исследователь Людмил Димитров. Опасаясь именовать «Бесы» в своем анализе «театральным романом», он употребляет более актуальный для современного читателя XXI века термин «роман-медиа» [Димитров, 2023].

почти всю первую часть завязки романа. Описание «страшных событий» рассказчик-хроникер начинает «издалека», «некоторыми биографическими подробностями о талантливом и многотимом Степане Трофимовиче Верховенском» [Достоевский, 1972–1990, т. 10, с. 7]. Хроникер, заявляя о его «игре», вводит своего героя в роман как на сцену, наподобие режиссера или помрежа в первом акте драмы: «<...> Степан Трофимович постоянно играл между нами некоторую особую и, так сказать, гражданскую роль и любил эту роль до страсти <...>» [Достоевский, 1972–1990, т. 10, с. 7]. Несмотря на то, что его герой без этой роли «и прожить не мог», хроникер описывает его игру словами, которые пренебрежительно говорят о театре: «Не то чтоб уж я его приравнивал к актеру на театре: сохрани Боже, тем более что сам его уважаю» [Достоевский, 1972–1990, т. 10, с. 7]. Другими словами, Степан Трофимович «играет», но не в театре, как искусственном сценическом пространстве, а в театре жизни. Его жизнь — это театральная игра, и он живет, играя, и играет, живя в Великом театре мира (Theatrum Mundi). Как актер этого театра мира, он принимает роль и костюм, которые ему предназначают. Костюм на себя надевает не он сам — его одевает Варвара Петровна. Степан Трофимович стал «ее созданием», «ее изобретением» наподобие Буратино, или же ребенка, поскольку в романе буквально написано, что он стал «плотью от плоти ее» [Достоевский, 1972–1990, т. 10, с. 16]. Она полностью «лепит» его как театральное лицо, воплощающееся в поэте, ученом, философе и гражданском деятеле. Он становится ее собственной своеобразной «куклой». Елена Ефимова, занимающаяся фольклором кукольников, объясняет, что кукла — персонаж, принадлежащий сфере «неживого» — характеризуется как «живое» существо [Ефимова, 2009, с. 205–206]. Варвара Петровна ему (своей кукле) сочинила костюм и этот костюм, по словам Ежи Фарыно, «обернулся фундаментальной моделирующей категорией романа» [Faryno, 1991, с. 188]. Его костюм был «изящен и характерен: длиннополый черный сюртук, почти доверху застегнутый, но шегольски сидевший; мягкая шляпа (летом соломенная) с широкими полями; галстук белый, батистовый, с большим узлом и висячими концами; трость с серебряным набалдашником, при этом волосы до плеч» [Достоевский, 1972–1990, т. 10, с. 19].

На своего «героя», «актера» и, впоследствии, «куклу» Варвара Петровна надела костюм и отвела ему роль, как и следует режиссеру и кукловоду. С одной стороны, его костюм представляет собой мун-

дир, т. е. одежду формальную, выбранную другими, а с другой — это настоящий театральный костюм — костюм для театральной игры. И в одном, и в другом случае (формального гражданского мундира или театрального костюма) надеть на себя такую одежду значит отрицать собственные права, собственное Я [Lurie, 2002, str. 175]. Униформа — это форменная одежда наподобие театрального костюма, который сам по себе обозначает не собственную одежду, а одежду «другого». Поскольку роль «исполняется», актер бывает другим, и, таким образом, Степан Трофимович был не Верховенским, а кем-то похожим на «патриарха или, еще вернее, на портрет поэта Кукольника» [Достоевский, 1972–1990, т. 10, с. 19]. Он «был только подражателем» [Достоевский, 1972–1990, т. 10, с. 12]. Костюм и актерство в жизни Степана Верховенского, пишет Лена Силард, ссылаясь на Сергея Булгакова, «оборачиваются воспроизведением чужого содержания за недостатком собственного» [Силард, 1983, с. 150]. Степан Трофимович иногда сам выбирает части своего костюма, хотя и одевается из-под палки своего режиссера-кукловода Варвары Петровны. Она ему прямо высказывает свои желания: «Я бы желала, чтобы вы получше одевались, Степан Трофимович; вы с каждым днем становитесь так неряшливы...» [Достоевский, 1972–1990, т. 10, с. 50]. Варваре Петровне хочется, чтобы общество признало его, и чтобы у него был адекватный костюм. Ей хочется признания общества, поэтому она ему повторяет свои желания, причем выставляет себя на первое место: «Я бы желала, чтоб эти люди чувствовали к вам уважение <...>» [Достоевский, 1972–1990, т. 10, с. 51].

### **Отец и сыновья**

Здесь стоит обратить внимание на одну из значительнейших ролей «актера» Степана Трофимовича — на его роль отца. У него два сына: один биологический — Петр Степанович Верховенский, и второй — его «духовный» сын — воспитанник Николай Всеволодович Ставрогин. Оба «сына» называются в романе «птенцами». Мы знаем, что Степан Трофимович с сыном был не в ладах и еще в самом раннем детстве отправил его на воспитание, в руки «каких-то отдаленных теток, где-то в глуши» [Достоевский, 1972–1990, т. 10, с. 11], в то время как с «птенцом»-воспитанником был в раннем периоде его жизни близок: «он умел привязать к себе своего воспитанника»; «они бросались друг другу в объятия и плакали»; он «сумел дотронуться в сердце своего друга до глубочайших струн»

[Достоевский, 1972–1990, т. 10, с. 35]. Татьяна Касаткина обращает внимание на то, что Степан Трофимович является за многое ответственным, поскольку все члены молодого поколения (Даша, Лиза, Ставрогин, Шатов) так или иначе являются его воспитанниками. Он был ответственен даже и по отношению к своему другу-хроникеру, поскольку тот говорил, что Степан Трофимович «ко всем *нам* относился отечески» [Достоевский, 1972–1990, т. 10, с. 29] (курсив мой. — Я.В.). На эту «отцовскую» роль «указывает и его имя: Стефан — венец (*греч.*), Трофим — питомец (*греч.*) — венец питомцев» [Касаткина, 1996, с. 210].

В этом мире отца и детей можно говорить о некоей игре с «Отцами и детьми» И.С. Тургенева, о повторении сюжетной ситуации приезда сына Аркадия Кирсанова с другом Базаровым в имение отца. На эту ситуацию обратила внимание Н.Ф. Буданова в статье «Проблема “отцов” и “детей” в романе “Бесы”» [Буданова, 1974]. В тургеневском романе молодое поколение приезжает в гнездо «отцов» Кирсановых, чтобы объявить нигилистические идеи и поспорить с поколением «отцов». Приезд же нигилистов в дворянское имение «отцов» в «Бесах», и к тому же неожиданное появление под маской (поскольку их не сразу узнали) наивно простодушного человека (Петр Верховенский) и красавца (Николай Ставрогин), осуществляется для того, чтобы они сыграли свои роли нигилистов-бесов на сцене Скворешников. Само название места является многозначительным и созвучным с скворечником. Скворечник — это деревянный дом для скворцов, и в то же время напоминает об излюбленном мотиве Достоевского помещать своих героев на большом расстоянии от земли, о чем писала С.А. Скуридина, обращая внимание на орнитоморфную символику топонима Скворешники в «Бесах». Близкие по названию романские Скворешники — это родовая усадьба старого поколения (отцов), в которую вторгаются молодые (дети), чтобы сыграть свои роли. Уютное пространство «дворянского гнезда» превращается в не что иное, как «бесовское гнездо» [Скуридина, 2017, с. 64]. Скворешники ограничены в своем пространстве, наподобие деревянного ящика — вертепа, т. е. народного кукольного театра. Одновременно в Скворешниках, как и положено в вертепе, сжимается время действия. Людмила Сараскина указала, что время в романе ограничивается месяцем, см. также: [Лихачев, 1971, с. 347–363]. «Основное сюжетное время “Бесов” — это 30 дней, протекших от первого дня хроники, 12 сентября, когда приезжает ее главный герой, Николай

Ставрогин, до его смерти, датируемой 11 октября» [Сараскина, 1990, с. 23]. Сжатые пространство и время наглядно являются драматическими, требующими и соответствующего театрального костюма.

Костюм отца Степан Трофимович надевает и снимает несколько раз в течение романа. Он радуется своему сыну Петруше, говорит о нем положительно («Он добр, благороден, очень чувствителен <...>» [Достоевский, 1972–1990, т. 10, с. 63]), винит себя за свои поступки, называя его «бедным мальчиком» («<...> так мало нахожу себя вправе называться отцом...» [Достоевский, 1972–1990, т. 10, с. 75]; «<...> я недостойн названия отца <...>» [101]), но потом проклинает его («Проклинаю тебя отсель моим именем!» [Достоевский, 1972–1990, т. 10, с. 241]) и в смертный час вспоминает о нем, прощает его, желая его увидеть («О, я бы желал видеть Петрушу...» [Достоевский, 1972–1990, т. 10, с. 506]). С Николаем Ставрогиным Степан Трофимович также связан крепкими узами. Если Степан Трофимович является главным героем, то экстравагантный Ставрогин, несомненно, является главным бесом, который театрально взошел на сцену и так же театрально сошел со сцены<sup>2</sup>. В отношении отца и двух сыновей в романе развивается мотив ложного сына или же мотив подмены, когда «родной сын подменяется воспитанником» [Скуридина, 2017, с. 64]. Отец прямо спрашивает сына во время их ссоры: «Но скажи же мне наконец, изверг, сын ли ты мой или нет?» [Достоевский, 1972–1990, т. 10, с. 240]. При таком прочтении Петр Степанович является подкидышем, которого он бросил, в то время как Ставрогин-ученик, которого он воспитывал, — настоящим сыном.

Костюмированная жизнь Степана Трофимовича достигает своего апогея, проявившись в его сыновьях. Оба сына — настоящие лицедеи, которые в поисках своих амплуа, играют разные роли. Петр Верховенский буквально говорит, что «решился взять роль» [Достоевский, 1972–1990, т. 10, с. 175]; он переделывает «свой недовольный вид в ласковую физиономию» [Достоевский, 1972–1990, т. 10, с. 293]; уговаривает Ставрогина играть роль и надеть маску при встрече с «нашими»: «Сочините-ка вашу физиономию, Ставрогин; я всегда сочиняю, когда к ним вхожу. Побольше мрачности, и толь-

---

<sup>2</sup> Появление Ставрогина на подмостках Скворешников представляет собой появление актерской маски. Подготовка к последнему акту его собственной жизни — это подъем на высоту (мезонин, крутая лестница, чуть не под крышей [Достоевский, 1972–1990, т. 10, с. 515]), чтобы потом спуститься в смерть, когда он буквально «сошел со сцены».



ко, больше ничего не надо; очень нехитрая вещь» [Достоевский, 1972–1990, т. 10, с. 300].

Они надевают костюмы, полученные из заграницы, и эти костюмы (ящик с фраками, панталонами и бельем) дают им возможность разыграть роли в «домашнем» театре (балагане, кукольном вертепе) Скворешников. Они сами являются куклами. Петр — это Петруша, Петрушка, жесты и позы которого напоминают куклу, которой руководит кукловод: он сидит «поджав под себя ноги» [Достоевский, 1972–1990, т. 10, с. 238, 272]; «развалился» в кресле у Кармазинова [Достоевский, 1972–1990, т. 10, с. 285]; «развалился на стуле» у «наших» [Достоевский, 1972–1990, т. 10, с. 305]; он наподобие марионетки «неистово зажестичулировал» руками [Достоевский, 1972–1990, т. 10, с. 174]; «замахал руками» [Достоевский, 1972–1990, т. 10, с. 175] и т. д. Ставрогин, в свою очередь, и в противоположность невротическому поведению Петруши, похож на неподвижную восковую фигуру, на фигуру-маску. Его мать, Варвара Петровна, раз вошла в комнату и застала неподвижно лежащего сына: «Ее как бы поразило, что он так скоро заснул и что может так спать, так прямо сидя и так неподвижно; даже дыхания почти нельзя было заметить. Лицо было бледное и суровое, но совсем как бы застывшее, недвижимое; брови немного сдвинуты и нахмурены; решительно, он походил на бездушную восковую фигуру» [Достоевский, 1972–1990, т. 10, с. 182].

Ставрогинское лицо наподобие маски, неподвижное и с застывшей усмешкой, у современного читателя может вызвать ассоциацию с маской Анонимуса. После пощечины, которую Ставрогин получил от Шатова, многие думали, что Николай Всеволодович убьет Шатова «таинственно, как в корсиканской вендетте» [Достоевский, 1972–1990, т. 10, с. 167]. Корсиканская вендетта (от лат. *vindicta* — «мщение») подразумевает не дуэль как урегулированную агрессию, а убийство по собственному, тайному усмотрению, убийство из мести. В фильме Джеймса МакТига «V значит Вендетта» (*V for Ventetta*, 2006) фигурирует маска Анонимуса, которую в современной популярной культуре мы прочитываем как протестную маску, за которой кроется лицо настоящего человека. Маска — это образ лица, скрывающий мимику. Она представляет собой не лицо, а накладку, личину с изображением человеческого лица. Маска надевается на лицо, как и театральный костюм надевается на тело. Своим поведением, игрой, актерством и масками сыновья похожи на куклы, а отец на



кукольника, но не только поэта Нестора Васильевича, а кукольника Степана Трофимовича в двойном значении этого слова без прописной буквы. В первом, как мастера, породившего сыновей-кукол, наподобие Джеппетто из сказки «Приключения Пиноккио» (1881) Карло Коллоди — мастера, изготовившего деревянную куклу. И во втором — актера костюмированного, кукольного театра, театра жизни, в котором они все связаны своими костюмированными судьбами. Два главных беса — Ставрогин и Верховенский-младший, меняя костюмы, трансформируются. Петр из социалиста-нигилиста трансформируется в убийцу, Ставрогин же из убийцы в «протeya» с разными масками: самозванца, Ивана-Царевича, принца Гарри, мужа, любовника, сумасшедшего, «премудрого змия», вплоть до самоубийцы.

### **Костюмы меняются**

Игра с костюмом продолжается в течение всего романа, который во многом раскрывает принципы «маскарада» и «карнавализации жизни». По точному замечанию Миливоя Йовановича [Jovanović, 1984, с. 11], в тексте, посвященном технике романа тайн в «Бесах», герои этого романа обладают особым костюмом, маской взамен собственного лица, переодеваются, наряжаются бесами вплоть до полного разоблачения, исчезновения и, впоследствии, ухода со сцены. Петр Верховенский уехал в Петербург, потом за границу, Ставрогин же покончил с собой.

Разоблачение (во всех смыслах этого слова) Степана Трофимовича, однако, является более сложным. Он снимает свой костюм постепенно. Вначале принимает костюм, который Варвара Петровна ему предназначила, затем сопротивляется и потом совсем бунтует, и в конце, как и его сыновья, сходит со сцены. До ухода со сцены наш герой показывает, что не всегда согласен с режиссурой Варвары Петровны. Раз Степан Трофимович «забыл переменить костюм» и принял Варвару Петровну «в своей всегдашней розовой ватной фуфайке» [Достоевский, 1972–1990, т. 10, с. 60]. Это значительная сцена, поскольку Варвара Петровна ему намерена сообщить о женитьбе. Сама Варвара Петровна не терпит не только его костюма, но и его театральности: «Не вертите, пожалуйста, зрочками, прошу вас, вы не на театре» [Достоевский, 1972–1990, т. 10, с. 60]. Он театрально ведет себя, но, одновременно, выражает свое сопротивление и выходит из формы заданного ему мундира

и соответствующего ампула. Перемена костюма происходит перед обыском квартиры Степана Трофимовича, когда он, увидев своего друга, хроникера-рассказчика, поспешил надеть жилет и сюртук на обыкновенную красную фуфайку. Перемена костюма говорит о сценической перемене. После обыска, чувствуя себя униженным человеком, который боится не Сибири, а позора, как писала Дебора Мартинсен (см.: [Мартинсен, 2011]), он перед зеркалом надевает новый костюм: повязывает галстук и приказывает Настасье подать ему пальто, новую шляпу и палку. Решимость его выражается в лихорадочной перемене костюма и поведения («дрожащими руками», «бросился к зеркалу», «громовым голосом крикнул» [Достоевский, 1972–1990, т. 10, с. 334]) и, впоследствии, в подчеркивании новой роли. Костюмированный Степан Трофимович решил «как гражданин» и «человек» искать свои права и отправился к Лембке.

Степан Трофимович следил за Варварой Петровной и в большинстве случаев, слушая ее приказания, соглашался сменить костюм, если она считала это нужным. Но Варвара Петровна, кроме костюма, определяет и интерьер для своего «актера». В письме она ему пишет следующее: «Посылаю бухарский ковер и две китайские вазы: давно собиралась вам подарить, и сверх того моего Теньера (на время). Вазы можно поставить на окошко, а Теньера повесьте справа над портретом Гете, там виднее и по утрам всегда свет» [Достоевский, 1972–1990, т. 10, с. 72].

Она, как мы видим, не покупает новые вещи, а дарит старые, которые надо поместить в его пространство. С ее миром, вторгающимся в его мир, он не согласен («Я вазы спрятал в переднюю, а Теньера в комод <...>» [Достоевский, 1972–1990, т. 10, с. 73]). Свое волнение он выражает и переменной костюма: «<...> я вдруг заметил, что он, пока я читал, успел переменить свой всегдашний белый галстук на красный. Шляпа и палка его лежали на столе. Сам же был бледен, и даже руки его дрожали» [Достоевский, 1972–1990, т. 10, с. 73].

Галстук занимает особое место в костюме Степана Трофимовича, поскольку драматические перемены его настроения сопровождаются сменой галстука. Варвара Петровна, будучи недовольна его красным галстуком, определила ему белый. Однако красный он сам себе завязал («<...> вы носите красные галстуки, давно ли?» [Достоевский, 1972–1990, т. 10, с. 48]). Женитьба, например, которая сама по себе требует смены повседневного костюма на торжественный, подчеркивает желание Степаном Трофимовичем перемены или сопротивления,

и ему хочется перемены лжи на истину. Игра в женитьбу с Дарьей Павловной, по задуманному режиссерскому плану Варвары Петровны, ему надоела. Его решимость переменить свою жизнь и выйти из «мундира» Варвары Петровны, становится все более явной. Театр жизни для него становится трудным и невыносимым, и ему из-за сплетен и слухов не хочется жениться: «Не могу же я жениться на “чужих грехах”!» [Достоевский, 1972–1990, т. 10, с. 86]. Несмотря на бунт, в воскресенье, когда должны были решить судьбу Степана Трофимовича, его костюм говорит о принятии ее решения, поскольку он «отличался на этот раз необыкновенною изысканностью: почти бальное, батистовое с вышивкой белье, *белый галстук*, новая шляпа в руках, свежие соломенного цвета перчатки и даже, чуть-чуть, духи» [Достоевский, 1972–1990, т. 10, с. 120] (курсив мой. — Я.В.). Выбор белого галстука в намеченный Варварой Петровной торжественный день, напоминающий театральную репетицию, подтверждает его согласие, в то время как красный, выбранный по его собственному усмотрению, представляет собой сопротивление.

Нельзя забывать, что речь Степана Трофимовича, как и его поведение, также можно считать частью его костюма. Он, в основном, говорит по-французски. С одной стороны, французский язык имеет в романе идеологический резонанс, иллюстрируя отчуждение высших классов от русского народа [Мартинсен, 2011, с. 170], но, с другой, он создает словесную маску Степана Трофимовича, который больше, чем другие герои, пользуется французским языком, и этот язык представляет собой актерскую речь на сцене его театра жизни. Упомянем также, что он под конец жизни признался в любви Варваре Петровне, но только на французском языке. Хотя он в течение романа к Варваре Петровне обращается по-французски («*chère*»), в конце его жизни и в конце романа это ласкательное слово и полное признание получают новый смысл. По невозможности высказать фразу «Я вас любил», что, несомненно, отсылает нас к одноименному пушкинскому стихотворению, он ритмически три раза в короткое время твердит: «*Je vous aimais!*» [Достоевский, 1972–1990, т. 10, с. 501, 502]. Хотя он ей признается в любви, он все-таки надевает языковую маску или костюм французского языка и произносит любовное признание не на своем, «голом», «не костюмированном» русском языке, а на «костюмированном» французском. Признаться в любви на французском языке не приравнивается к употреблению чужих слов в повседневной коммуникации,

из-за чего Степан Трофимович сердится на Варвару Петровну, которая, употребляя иностранные слова, отдаляется от него: «Боже, сколько чужих слов! Затверженные уроки! И на вас уже недели они свой *мундир!*» [Достоевский, 1972–1990, т. 10, с. 263] (курсив мой. — Я.В.). «Мундир» иностранных слов нигилистов, по мнению Степана Трофимовича, — это одно, а французский язык для признания в любви — совсем другое.

Степан Трофимович, как мы видим, меняет костюмы в течение романа, смотрит на себя в зеркало, но он и ведет себя театрально или иногда по-детски. Он всплескивает руками, вскакивает с дивана, полеживает на боку, колотит кулаками, топчет ногами. Все эти жесты и позы расширяют диапазон его актерской игры. На настоящей сцене, во время праздника литературы, когда Степан Трофимович говорит о значении красоты, он ведет себя театрально: «А я объявляю, — в последней степени азарта провизжал Степан Трофимович, — а я объявляю, что Шекспир и Рафаэль — выше освобождения крестьян, выше народности, выше социализма, выше юного поколения, выше химии, выше почти всего человечества, ибо они уже плод, настоящий плод всего человечества и, может быть, высший плод, какой только может быть! Форма красоты уже достигнутая, без достижения которой я, может, и жить-то не соглашусь... О Боже! — *всплеснул он руками <...>*» [Достоевский, 1972–1990, т. 10, с. 372–373] (курсив мой. — Я.В.).

Он говорит торжественно и театрально (повторение наречия «выше») и при этом, в конце своей речи, «всплеснул руками», а потом «стукнул изо всей силы по столу кулаком» [Достоевский, 1972–1990, т. 10, с. 373]. Жесты, позы и движения в течение речи и в коммуникации с другими, усиливают его театральное поведение. Лена Силард в «Своеобразии мотивной структуры “Бесов”» пишет, что словосочетание «играть роль» получает значение «лицедейства» («играть роль» — «комедиантствовать») [Силард, 1983, с. 140]. Вершина театрализации, конечно, происходит на настоящей сцене, во время устроенного Лембками праздника<sup>3</sup>. Степан Трофимович

<sup>3</sup> Можно добавить, что сценография залы для праздника литературы была полностью театральной, поскольку в конце ее «возвышалась высокая эстрада для имеющих читать литераторов, а вся зала сплошь была уставлена, как партер театра, стульями с широкими проходами для публики» [Достоевский, 1972–1990, т. 10, с. 359]. При этом многие помогали Лембкам в роли распорядителей. Помогал и какой-то «заезжий князек» с видом «деревянной куклы», и «эта немая восковая фигура на пружинах умела если не говорить, то в своем роде действовать» [Достоевский, 1972–1990, т. 10, с. 359].

сидит в креслах перед публикой и входит в роль. Его выступление провалилось не потому, что он играл, а потому что высказал «правду». Сцена стала пространством настоящей, «действительной» жизни, в то время как пространство вне сцены стало театральной игрой. Он осмелился на сцене высказать похвалу красоте, которая является важнее всех революций. Однако после его слов вышел скандал и все вывернулось наизнанку, что выражается буквально, в описании танца Лямшина, который во время бала, танцевал «вверх ногами» [Достоевский, 1972–1990, т. 10, с. 391]. Одежда, костюм, как и опрокинутый мир «ногами вверх», которому грозит пожар, раскрывают карнавальное пространство в обратном порядке. Карнавал предстает как превращение одного мира в другой, космоса в хаос. Это одновременно и кульминационная точка, предвещающая покидание актерами сцены Скворешников.

### **Бунт и смирение / костюм и нагота**

Бунт против режиссерского натиска Варвары Петровны происходит во второй части, когда Степан Трофимович обещает уйти пешком, «чтобы кончить жизнь у купца гувернером либо умереть где-нибудь с голоду под забором» [Достоевский, 1972–1990, т. 10, с. 266], и это, по словам Деборы Мартинсен, «гиперболизированная угроза, которую он, однако, совершенно неожиданно приводит в исполнение» [Мартинсен, 2011, с. 153]. Он даже в конце этой беседы глубоко поклонился и, произнеся окончательные слова «*Alea jacta est!*» [Достоевский, 1972–1990, т. 10, с. 266], воротился домой. Поклон является как театральным знаком конца драмы, концом игры, так и предваряет окончательный уход актера со сцены. Уход со сцены осуществляется героем сначала посредством словесной угрозы — фразой, выражающей решительность: «жребий брошен» (что подготавливает Варвару Петровну к его уходу), а потом он действительно уходит, «твердо шагая по мокрой земле» [Достоевский, 1972–1990, т. 10, с. 411]. Меняя свою «сцену» и костюм, Степан Трофимович берет с собой зонтик, палку и саквояж: «Одет был “по-дорожному”, то есть шинель в рукава, а подпоясан широким кожаным лакированным поясом с пряжкой, при этом высокие новые сапоги и панталоны в голенищах. <...> Шляпа с широкими полями, гарусный шарф, плотно обматывавший шею, палка в правой руке, а в левой чрезвычайно маленький, но чрезмерно туго набитый саквояж довершали костюм» [Достоевский, 1972–1990, т. 10, с. 411].

Предпоследняя седьмая глава, которая предшествует Заключению, посвящена Степану Трофимовичу, и называется «Последнее странствование Степана Трофимовича». Композиционно роман начинается с его описания, с его биографии, когда биограф-хроникер вводит его на сцену, и заканчивается его уходом со сцены — его последним странствованием. Степан Трофимович отправляется в русскую глубинку и отказывается от образа своего Я, но он, на самом деле, отказывается от своей костюмированной роли, от своего «самообмана», см.: [Мартинсен, 2011, с. 138, 159], и постепенно снимает свой «гражданский» костюм. Интересно, что в дальнейшем описании дорожного костюма Степана Трофимовича и его аксессуаров (зонтик, палка, саквояж) больше нет саквояжа, а появляется только сак. Сак, в отличие от более серьезного саквояжа, делается обычно из полотна, наподобие сумки или даже мешка. Сак (сакъ) или сакось, по определению В. Даля, обозначает «архиерейское облаченье, сверх подризника» [Даль, 2003, т. IV, с. 129]. Саквояж же Даль толкует как дорожный мешок, кошель, суму, котомку. Степан Трофимович в дороге «закинул себе сак на плечо» [Достоевский, 1972–1990, т. 10, с. 481], а потом, как настоящий путешественник, «поставил свой сак подле ветлы и присел отдохнуть» [Достоевский, 1972–1990, т. 10, с. 481]. У него немного вещей, а его сак мы связываем не столько с сумкой-мешком, сколько с духовным, «архиерейским облачением». Поскольку он снял «гражданский» костюм и надел дорожный, он, такой беззащитный, «закутался в плед» [Достоевский, 1972–1990, т. 10, с. 481]. Как будто он закрывает свое «нагое» тело, освобожденное от только что снятого гражданского костюма. Его условная нагота, на которую надо накинуть плед, здесь прочитывается как высшая степень нравственности и стыда, когда осознанный грех, осознанную наготу он прикрывает больше не костюмом другого, а собственным пледом. Признавая факт, что обманывал других и себя, надевая на себя чужие костюмы, он выбирает не только новый костюм, но и новый путь. Само тело Степана Трофимовича, в некотором смысле, также является костюмом. Эпиграф к роману, процитированный из Евангелия от Луки (Лк. 8:32–36), что бес ищет место, где может поместиться и без этого места (тела) его нет, говорит о том, что тело, содержащее в себе бесов — погибает. По словам Татьяны Касаткиной, «бесу нужна плоть человеческая — это его “костюм»» [Касаткина, 2006, с. 2]. Степан Трофимович позволял бесам войти в него, в его тело, как скорлупу, его телесный «костюм»,

но он от бесов в конце сюжета все-таки освобождается. Чтобы добиться освобождения Степану Трофимовичу надо умереть, развоплотиться, освободиться от прежнего костюма гражданского актера. Освобождаясь от него, «Степан Трофимович воскресает в жизни земной, чтобы воскреснуть в Жизнь Вечную (умереть)» [Касаткина, 1996, с. 215].

Однако остановимся еще немного на этой дороге, последнем и одновременно начальном пути главного героя. На этой дороге — не любой, а жизненной («Большая дорога — это есть нечто длинное-длинное, чему не видно конца, — точно жизнь человеческая, точно мечта человеческая» [Достоевский, 1972–1990, т. 10, с. 481]), — он, освободившись от гражданского костюма и отведенной ему роли, уже на своем паломническом пути встретил Софью Матвеевну. Его, уже больного и в лихорадке, она укутывает и защищает («я вас одеялом моим накрыла» [Достоевский, 1972–1990, т. 10, с. 491]). Одеяло здесь имеет дополнительное значение, поскольку мы его связываем с брачным одеялом, т. е. одеялом для брачной постели. Если она его накрыла своим одеялом, это можно читать как приглашение к совместной жизни. Кроме того, он в метафорическом смысле наг, что подтверждают слова из Апокалипсиса, которые ему читает Софья Матвеевна: «Ибо ты говоришь: я богат, разбогател, и ни в чем не имею нужды, а не знаешь, что ты несчастен, и жалок, и нищ, и слеп, и наг» (Откр. 3:17). Именно нагота нового Степана Трофимовича, в отличие от костюмированного шута и актера в чужих костюмах на подмостках Скворешников, превращает его в истинно верующего человека, Верховенского, который на большой дороге почувствовал «действительную жизнь», как он сам говорит у экипажа: «<...> “действительная жизнь” имеет в себе нечто весьма характерное...» [Достоевский, 1972–1990, т. 10, с. 483] — и потом, оправдываясь перед своей «учительницей» и «режиссером» Варварой Петровной: «<...> я узнал русскую действительную жизнь...» [Достоевский, 1972–1990, т. 10, с. 500]. Истинная или действительная жизнь, толкуемая по формуле «истина нага», раскрывается в бинарной оппозиции «истинное»/«ложное», поскольку он снял со своего тела ложный костюм. Как будто его ложная, недействительная жизнь проходила в Скворешниках, в Петербурге, за границей, в то время как настоящая, истинная, «действительная» проходит в пути-дороге. Она осуществляется в совлеченной костюма наготе, которой нужно одеяло новой жизни и которая находится на истинном пути, пути Христа,



который он ищет («Я есмь путь и истина и жизнь» (Ин. 14:6)). В театральном-костюмном смысле, на который я обратила внимание, Степан Трофимович, сойдя со сцены Скворешников, освободился от своего костюма, надев на себя новый костюм, подготовивший его к уходу из земной жизни, и одновременно освободился и от своих режиссеров. С Варварой Петровной он простился театрально глубоким поклоном, а перед уходом на большую дорогу простился и со своим другом Антоном Лаврентьевичем. Хроникера своего он покинул и сам очутился за сценой, на большом, новом, истинном и «действительном» пути.

### Список литературы

1. Буданова, 1974 — Буданова Н.Ф. Проблема «отцов» и «детей» в романе «Бесы» // Достоевский. Материалы и исследования. Л.: Наука, 1974. Т. 1. С. 164–188.
2. Даль, 2003 — Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. М.: Русский язык Медиа, 2003. Т. IV. 683 с.
3. Димитров, 2023 — Димитров Л. «Бесы» Ф.М. Достоевского как роман-медиа // Dostoevsky Studies. 2023. Т. 26. С. 17–29.
4. Достоевский, 1972–1990 — Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.
5. Ефимова, 2009 — Ефимова Е.С. Взаимоотношения «земного» и «потустороннего» в современной устной словесности (на материале фольклора кукольников) // Живая кукла. Сб. статей / сост. С.Ю. Неклюдов, Д.Н. Мамедова. М.: РГГУ, 2009. С. 204–214.
6. Касаткина, 1996 — Касаткина Т.А. Характерология Достоевского. Типология эмоционально-ценностных ориентаций. М.: Наследие, 1996. 336 с.
7. Касаткина, 2006 — Касаткина Т.А. Без Бога... Роман Ф.М. Достоевского «Бесы». Статья 1 // Три века русской литературы. Актуальные аспекты изучения. 2006. Вып. 13. С. 13–33.
8. Лихачев, 1971 — Лихачев Д.С. «Летописное время» у Достоевского // Поэтика древнерусской литературы. Л.: Худож. лит., 1971. С. 347–363.
9. Мартинсен, 2011 — Мартинсен Д. Настигнутые стыдом. М.: РГГУ, 2011. 328 с.
10. Неминуций, 2013 — Неминуций А. «Медийная» и авторская версии скандала в романе «Бесы» // Dostoevsky Monographs. СПб.: Дмитрий Буланин, 2013. Вып. 4: Достоевский и журнализм / ред. В. Захаров, К. Степаньян, Б. Тихомиров С. 105–116.
11. Сараскина, 1990 — Сараскина Л.И. «Бесы». Роман предупреждение. М.: Сов. писатель, 1990. 480 с.
12. Силард, 1983 — Силард Л. Свообразие мотививной структуры «Бесов» // Dostoevsky Studies. 1983. Т. 4. С. 139–164.
13. Скуридина, 2017 — Скуридина С.А. Орнитоморфная символика топонима Скворешники в романе Ф.М. Достоевского «Бесы» // Вестник ВГУ. Серия: Филология. Журналистика, 2017. № 1. С. 63–65.

14. Faryno, 1991 — *Faryno J.* Введение в литературоведение. Wydanie II poszerzone i zmienione. Warstawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1991. 646 c.
15. Jovanović, 1984 — *Jovanović M.* Техника романа тайн в «Бесах» // *Dostoevsky Studies*. 1984. Т. 5. С. 3–36.
16. Lurie, 2002 — *Lurie A.* Odjeća kao znakovni sustav / ur. Cvitan-Černelić M., Bartlett Dj., Vladislavić A.T. // *Moda. Povijest, sociologija i teorija mode*. Zagreb: Školska knjiga, 2002. Str. 165–187.

## References

1. Budanova, N.F. “Problema ‘otsov’ i ‘detei’ v romane ‘Besy’” [“The Problem of ‘Fathers’ and ‘Children’ in the Novel *Demons*”]. Fridlender, G.M., editor. *Dostoevskii. Materialy i issledovaniia* [*Dostoevsky. Materials and Research*], vol. 1. Leningrad, Nauka Publ., 1974, pp. 164–188. (In Russ.)
2. Dal’, V.I. *Tolkovyi slovar’ zhivogo velikorusskogo iazyka* [*Explanatory Dictionary of the Living Great Russian Language*], vol. 4. Moscow, Russkii iazyk Media Publ., 2003. 683 p. (In Russ.)
3. Dimitrov, L. “‘Besy’ F.M. Dostoevskogo kak roman-media” [“Dostoevsky’s *Demons* as a ‘Novel-Media’”]. *Dostoevsky Studies*, vol. 26, 2023, pp. 17–29. (In Russ.)
4. Dostoevskii, F.M. *Polnoe sobranie sochinenii: v 30 tomakh* [*Complete Works: in 30 vols*]. Leningrad, Nauka Publ., 1972–1990. (In Russ.)
5. Efimova, E.S. “Vzaimootnosheniia ‘zemnogo’ i ‘potustoronnego’ v sovremennoi ustnoi slovesnosti (na materiale fol’klora kukol’nikov)” [“The ‘Natural’ and the ‘Supernatural’ in Modern Folklore (Puppeteers’ Folklore)”]. Nekliudov, S.Iu., and D.N. Mamedova, eds. *Zhivaia kukla. Sbornik statei* [*A Living Doll. Collected Articles*]. Moscow, RGGU Publ., 2009, pp. 204–214. (In Russ.)
6. Kasatkina, T.A. *Kharakterologiiia Dostoevskogo. Tipologiiia emotsional’no-tsennostnykh orientatsii* [*Characterology of Dostoevsky. A Typology of Emotional and Value Orientations*]. Moscow, Nasledie Publ., 1996. 336 p. (In Russ.)
7. Kasatkina, T.A. “Bez Boga... Roman F. M. Dostoevskogo ‘Besy’. Stat’ia 1” [“Without God... Fyodor Dostoevsky’s Novel *Demons*. Article 1”]. *Tri veka russkoi literatury. Aktual’nye aspekty izucheniiia* [*Three Centuries of Russian Literature. Current State of Research*], vol. 13. Moscow; Irkutsk, 2006, pp. 13–33. (In Russ.)
8. Likhachev, D.S. “‘Letopisnoe vremia’ u Dostoevskogo” [“Chronical Time in Dostoevsky”]. *Poetika drevnerusskoi literatury* [*The Poetics of Early Russian Literature*]. Leningrad, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1971, pp. 347–363. (In Russ.)
9. Martinsen, Deborah. *Nastignutyie stydom* [*Surprised by Shame*]. Moscow, RGGU Publ., 2011. 328 p. (In Russ.)
10. Neminushchii, A. “‘Mediinaia’ i avtorskaia versii skandala v romane ‘Besy’” [“‘Media’ and Authorial Versions of the Scandal in the Novel *Demons*”]. Zakharov, V.N., Stepanian, K.A., and B.N. Tikhomirov, eds. *Dostoevsky Monographs*, vol. 4: Dostoevskii i zhurnalizm [*Dostoevsky and Journalism*]. St. Petersburg, Dmitrii Bulanin Publ., 2013, pp. 105–116. (In Russ.)
11. Saraskina, L.I. “*Besy*”. *Roman preduprezhdenie* [*Demons. A Novel-Warning*]. Moscow, Sovetskii pisatel’ Publ., 1990. 480 p. (In Russ.)
12. Szilard, L. “Svoebrazie motivnoi struktury ‘Besov’” [“Peculiarities of the Motif Structure in the Novel *Demons*”]. *Dostoevsky Studies*, vol. 4, 1984, pp. 139–164. (In Russ.)

13. Skuridina, S.A. “Ornitomorfnaiia simbolika toponima Skvoreshniki v romane F.M. Dostoevskogo ‘Besy’” [“The Ornitomorphic Symbolism of Toponym Skvoreshniki in Dostoevsky’s Novel *Demons*”]. *Vestnik VGU. Serija: Filologija. Zhurnalistika*, no. 1, 2017, pp. 63–65. (In Russ.)

14. Faryno, Jerzy. *Vvedenie v literaturovedenie* [An Introduction to Literary Criticism]. 2<sup>nd</sup> Edition. Warsaw, Państwowe Wydawnictwo Naukowe Publ., 1991. 646 p. (In Russ.)

15. Jovanović, Milivoje. “Tekhnika romana tain v ‘Besakh’” [“The Technique of Mystery Novel in *Demons*”]. *Dostoevsky Studies*, vol. 5, 1984, pp. 3–36. (In Russ.)

16. Lurie, Alison “Odjeća kao znakovni sustav” [“Clothes as a Semiotic System”]. Cvitan-Černelić, M., Bartlett, Dj., and A.T. Vladislavić, eds. *Moda. Poviest, sociologija i teorija mode* [Fashion. History, Sociology and Theory of Fashion]. Zagreb, Školska knjiga Publ., 2002, pp. 165–187. (In Croatian)

Статья поступила в редакцию: 22.01.2024

Одобрена после рецензирования: 28.02.2024

Принята к публикации: 25.03.2024

Дата публикации: 25.06.2024

The article was submitted: 22 Jan. 2024

Approved after reviewing: 28 Feb. 2024

Accepted for publication: 25 Mar. 2024

Date of publication: 25 June 2024