

Инна Гажева

**«Кроткая» Ф. Достоевского и «Барьер» П. Вежинова:
опыт системно-компаративного прочтения**

Inna Gazheva

**“A Gentle Creature” by Fyodor Dostoevsky and “The Barrier”
by Pavel Vezhinov: Systematic and Comparative Reading**

Об авторе: Инна Дмитриевна Гажева, кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры славянской филологии имени Иллариона Свенцицкого Львовского национального университета имени Ивана Франко (Львов, Украина).

E-mail: arsenjeva.in@gmail.com

Аннотация: В статье осуществлена попытка выявить системные интертекстуальные связи повестей Ф. Достоевского «Кроткая» и П. Вежинова «Барьер» (а также отдельные интертекстуальные связи повестей «Сон смешного человека» и «Барьер») и показать, как их экспликация способствует постижению художественной концепции каждого из произведений. Методологическим фундаментом исследования является понимание интертекстуальности как продукта прочтения (а не феномена «письма»), в соответствии с которым П. Вежинов и Ф. Достоевский – писатели, принадлежащие разным национальным культурам и историческим эпохам, – в определенном смысле становятся современниками. Соответственно, повесть «Кроткая», написанная ранее, обогащается смыслами в результате ее сравнения с повестью «Барьер». Равно как и последняя – за счет сравнения с повестью Достоевского. Основанием для сравнения повестей выступает сходство на уровне фабул, типа повествования, системы персонажей. При этом пути трансформации фабулы в сюжет, такие как: внешняя композиция, фокализация, организация модально-временного и пространственного планов – глубоко разнятся. Особо важную роль в этом смысле играет пространственная организация произведений, ибо в основу сюжетной схемы обеих повестей положен один из типов *rite de passage* – переход из жизни «в другую жизнь». Вопросу о том, состоялся ли этот переход и произошло ли в результате духовное преображение главных героев, и посвящена данная статья.

Ключевые слова: Ф. Достоевский, П. Вежинов, «Кроткая», «Барьер», внешняя композиция, фокализация, художественное время, пространственная организация, rite de passage, преобразование.

Для цитирования: Гажева И.Д. «Кроткая» Ф. Достоевского и «Барьер» П. Вежинова: опыт системно-компаративного прочтения // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2020. № 3 (11). С. 180-217.

<https://doi.org/10.22455/2619-0311-2020-3-180-217>

About the author: Inna Dmitrievna Gazheva, Ph.D. in Philology, Associate Professor of the Ilarion Svietsitskyi Department of Slavic Philology, Ivan Franko National University (Lviv).

E-mail: arsenjeva.in@gmail.com

Abstract: The article attempts to identify systemic intertextual connections between novellas “The Barrier” by Pavel Vezhinov and “A Gentle Creature” by Fyodor Dostoyevsky (as well as individual intertextual connections between “The Barrier” and “The Dream of a Ridiculous Man”) and show how their explication contributes to the comprehension of the artistic concept of each of the works. The methodological basis of the study is the interpretation of intertextuality as a product of reading (not as a phenomenon of “writing”), according to which Vezhinov and Dostoevsky – writers belonging to different national cultures and historical eras – in some sense become contemporaries. Accordingly, “A Gentle Creature”, written earlier, is enriched in meaning as a result of its comparison with “The Barrier”, as well as the latter by comparison with the story of Dostoevsky. The basis for comparing the stories is the similarity at the level of the storylines, the narrative type, the system of the characters. At the same time, the ways of transforming the storyline into a plot, such as: external composition, focalisation, organization of modal-temporal and spatial plans, are deeply different. The spatial organization of the works plays a particularly important role in this sense, since the storyline of both stories is based on one type of *rite de passage* – the transition from life “to another life”. This article is devoted to the question of whether this transition took place and whether, as a result, the spiritual transformation of the main characters took place.

Keywords: Fyodor Dostoevsky, Pavel Vezhinov, “A Gentle Creature”, “The Barrier”, external composition, focalization, artistic time, spatial organization, rite de passage, transformation.

For citation: Gazheva I. “A Gentle Creature” by Fyodor Dostoevsky and “The Barrier” by Pavel Vezhinov: Systematic and Comparative Reading. *Dostoevsky and World Culture, Philological journal*, 2020, No. 3(11), pp. 180-217.

<https://doi.org/10.22455/2619-0311-2020-3-180-217>

Достоевскому принадлежит исключительное место среди выдающихся писателей-классиков в смысле масштабов его влияния на сознание современников и потомков. О причинах такой масштабности писалось много, но, может быть, наиболее ёмкое объяснение дала О. Седакова: будучи занят вертикалью человека, Достоевский сосредоточен не на средней, видимой, социально обусловленной ее части, а на верхней и нижней, на небесах и подземелье в ландшафте человеческой психики. Раскрытие этих невидимых и подчиненных другой геометрии частей вертикали, представляющее собой откровение (в случае верхней части) или скандал (в случае нижней) [Седакова, 2010, с. 376-381], отвечает насущнейшей потребности человеческой души в Бого- и самопознании.

Если говорить о писателях-последователях, то «достоевский взгляд» на человека наиболее близок оказался модернистам, сосредоточившимся на невидимых частях вертикали. Особенно ощутимо его присутствие у русских модернистов, представителей Серебряного века, все творчество которых развивается «под созвездием Достоевского» [Богданова, 2008]. Не менее актуальным является «достоевское измерение» для выдающихся западноевропейских модернистов.

Особое поле для исследования представляет влияние творчества Достоевского на славянские литературы. Это влияние, в силу причин исторического и этнопсихологического характера, было разным как по интенсивности и глубине, так и по своему характеру. Для литератур южных славян, долгое время находившихся в османской зависимости, характерен «запаздывающий» и, как следствие, «стяженный» тип развития. Распространение современных тенденций происходило здесь на фоне не утративших своей актуальности романтической и реалистической традиций, а утверждение национального самосознания по-прежнему играло в них более важную роль, чем раскрытие индивидуального опыта конкретной личности. Соответственно, в южнославянских литературах межвоенного периода, в частности в интересующей нас болгарской, не было достаточно подготовленной «воспринимающей среды» для идей и образов Достоевского, вследствие чего его влияние в этот период весьма незначительно. Можно было бы предположить его незначительность и в болгарской литературе послевоенного периода, когда в ней начинает господствовать метод соцреализма. Ведь литература соцреализма должна была строиться «в прин-

ципиальном отсутствии Достоевского» [Седакова, 2010, с. 376]. Вопреки этому, в произведениях наиболее крупных писателей, особенно после хрущевской оттепели, спровоцировавшей общую демократизацию жизни не только в Советском Союзе, но и в социалистических странах ближнего зарубежья, его присутствие становится очевидным.

Цель статьи – выявить системные интертекстуальные связи повестей П. Вежинова «Барьер» и Ф. Достоевского «Кроткая» (а также отдельные интертекстуальные связи «Барьера» с повестью «Сон смешного человека») и показать, как их экспликация способствует постижению художественной концепции каждого из произведений. Важным представляется не просто сравнение произведений или выяснение факта влияния, но возможность через сравнение уяснить концепцию, ведь «уподобление и расподобление наблюдаемых явлений служит универсальным средством их познания» [Тюпа, 2018, с. 5].

Несмотря на то, что до сих пор речь шла о Достоевском как о «предшественнике», методологически мы ориентируемся на мысль Борхеса, подхваченную Ж. Женнетом и, вслед за ним, современным компаративным литературоведением, о том, что в читательском восприятии писатели, принадлежащие разным культурно-историческим эпохам, в определенном смысле становятся современниками. Согласно этой точке зрения, более ранний текст обогащается смыслами за счет его сравнения с более поздним так же, как и более поздний за счет сравнения с более ранним. «В обратном времени чтения Сервантес и Кафка для нас оба современники, и влияние Кафки на Сервантеса не меньше, чем влияние Сервантеса на Кафку» [Женетт, 1998]. Таким образом, мы опираемся на понимание интертекстуальности как продукта прочтения, а не феномена письма, поскольку не знаем, ориентировался ли Вежинов конкретно на указанные произведения Достоевского – скорее всего нет, хотя в целом Достоевский был для него актуальным автором. Об этом свидетельствуют упоминания о нем и его персонажах на страницах повести «Барьер», а также и в других произведениях. Однако понимаемая интертекстуальность как продукт прочтения, мы имеем в виду прочтение не произвольное, а соответствующее авторскому замыслу, представление о котором создается в результате осмысления корпуса всех художественных, публицистических, автобиографических и эпистолярных текстов автора.

Близость повестей «Кроткая» Ф. Достоевского и «Барьер» П. Вежинова обнаруживается на разных уровнях.

1. «Кроткая» Ф. Достоевского и «Барьер» П. Вежинова в свете теории фантастического

Во-первых, оба произведения относятся к **области фантастики**. Однако у Достоевского «фантастический рассказ» – это авторское определение, и писатель вкладывает в него весьма нетрадиционный смысл. При этом автор делает оговорку, что хотя он и «озаглавил его фантастическим», однако считает «его сам в высшей степени реальным» [Достоевский, 1972–1990, т. 24, с. 5]. Фантастичность рассказа заключается, по Достоевскому, в самой «форме рассказа», в том, что автор действует как стенограф, которому удалось «подслушать» и записать то, что нереально подслушать и записать, как нереально, например, зафиксировать мысли человека, приговоренного к казни, перед самым моментом казни, ибо приговоренному некому их передать. Такое обоснование «фантастичности» представляется более чем странным применительно к вымышленному персонажу, включая тем самым в область «фантастического» все «подслушанные» и «записанные» автором (-стенографом) внутренние монологи своих персонажей, то есть все те тексты или фрагменты текстов, которые созданы как внутренне фокализованные.

Что касается повести П. Вежинова, то она фантастична в традиционном смысле: в ней описано «небывалое» – летающие люди. Таким образом, совпадение жанрового определения («фантастический рассказ») имеет здесь, на первый взгляд, формальный характер. Однако в «Дневнике писателя» за 1876 г. в очерке «Два самоубийства» (название, кстати, вполне подходящее и для нашего разыскания) находим следующее рассуждение: «<...> разумеется, никогда нам не исчерпать всего явления, не добраться до конца и начала его. Нам знакомо одно лишь насущное видимо-текущее, да и то понаглядке, а концы и начала – это все еще пока для человека фантастическое» [Достоевский, 1972–1990, т. 23, с. 145]. В свете подобного понимания фантастического – как стремления сквозь «насущное видимо-текущее» «добраться до конца и начала его» – совпадение жанровых определений рассматриваемых произведений перестает казаться чисто формальным, ибо в обоих произведениях это стремление выступает как организующее начало. Так, для Вежинова фантастика была, прежде всего, возможностью уйти от злободневности соцреа-

лизма и обратиться к постановке вопросов о смысле бытия. Сам писатель отмечал, что фантастическое представляет собой «высшее отражение действительности человеком» и становится для него «элементом художественного творчества, приемом изображения действительности» [Вежинов, 1986, с. 208].

Относительно мотива полета, который делает повесть Вежинова фантастической в традиционном смысле, следует заметить, что он сближает «Барьер» с другим рассказом Достоевского из «Дневника писателя» – «Сон смешного человека». Характерно, что жанровое определение этого рассказа как фантастического, в отличие от «Кроткой», автор не считает необходимым специально обосновывать. Сверхъестественность описанного: ночного полета главного героя, его пребывания на другой планете и знакомства с людьми, не познавшими грехопадения, – делает избыточной подобного рода мотивацию. Однако, с другой стороны, установка на соблюдение пределов фантастического и подача его в форме сна выводит «Сон смешного человека» за пределы условной фантастики и противопоставляет рассказу Вежинова. Л. Бугаева отметила: «“Барьер” – это уход в фантастическое в том смысле, в каком его понимает Цветан Тодоров. Согласно Тодорову, фантастическое существует, пока сохраняется неуверенность в выборе мотивировки (реалистической или фантастической) и двойная интерпретация фабулы» [Бугаева, 2010, с. 15]. Так, относительно реальности полета Антония и Доротеи у Антония (и у читателя) есть сомнения, относительно полета смешного человека – их нет: полет, несомненно, был, но... во сне. Таким образом, «фантастичность», по-разному понимаемая применительно к двум рассказам Достоевского, делает их оба «претекстами» по отношению к произведению Вежинова, однако в разных смыслах.

2. Совпадения на уровне фабулы

Итак, если обратиться к системному сопоставлению «Кроткой» и «Барьера», то следует отметить, прежде всего, существенные совпадения **на уровне фабулы**. (Кроме того, важны совпадения по типу организации повествования – внутренняя фокализация, а также «двугеройность», о чем речь пойдет далее).

Предельно обобщая, фабулы обеих повестей можно свести к последовательности таких событий: взрослый обеспеченный герой-интеллектуал, у которого за плечами свой драматический опыт, встречается с молодой, незащищенной девушкой и «спасает»

ее; герой открывает для себя ее необычность, исключительность, составляющей которых является и ее кротость; между ними возникают любовные отношения и интимная близость; герой не справляется с тем, что он должен принять, впустить в свою жизнь другого человека, ибо для этого необходимо освободить в душе пространство для этого принятия, а эгоцентричный герой занят исключительно собой; в силу этого герой бросает героиню (дистанцируется от нее), после чего героиня кончает с собой, а герой понимает, что упустил самое главное в жизни и раскаивается в своем эгоизме.

В фабулах повестей, правда, есть очень важные оригинальные для каждой события: в «Кроткой» тот факт, что перед самоубийством героини Закладчик возвращает ей свое бурное расположение, а в «Барьере» – ночной полет героев. Это событие можно считать кульминационным и наиболее полно выражающим саму суть категории событийного по Ю. Лотману: «Событие мыслится как то, что произошло, хотя могло и не произойти. Чем меньше вероятности в том, что данное происшествие может иметь место (то есть чем больше информации несет сообщение о нем), тем выше помещается оно на шкале сюжетности» [Лотман, 1998]. Более того, Ю. Лотман считает, что «сюжет может быть всегда свернут в основной эпизод – пересечение основной топологической границы в пространственной его структуре» [Лотман, 1998]. Именно таким эпизодом в «Барьере» является сцена полета, в то время как в «Кроткой» сравнимого с ним по значимости эпизода нет. Указанные расхождения на фабульном уровне весьма симптоматичны для прояснения своеобразия концепций каждого из произведений.

Кроме того, очевидно разнятся в повестях пути трансформации фабулы в сюжет. К числу важнейших из них следует отнести внешнюю композицию, фокализацию, структуру образов персонажей, их отношения; организацию модально-временного и пространственно-го планов.

3. Композиция и фокализация

Внешняя композиция «Кроткой» достаточно сложна для столь небольшого по объему произведения. Во-первых, повесть разделена на две безымянные главы, каждая из которых состоит из ряда (шести и четырех, соответственно) главок с весьма характерными названиями. Кроме того, повесть включает в себя своеобразное предисловие «От автора». В нем, во-первых, устанавливается связь с «Дневником

писателя», в котором повесть была опубликована и который может быть рассмотрен как ее ближайший контекст; во-вторых, проясняется суть «фантастичности» данного произведения в понимании автора; в-третьих, обозначена тема: осознание мужем только что свершившего самоубийства жены, процесс собирания им «мыслей в точку» и постижение правды, которая «неотразимо возвышает его ум и сердце» [Достоевский, 1972–1990, т. 24, с. 5]. Это авторское предисловие представляется порой настолько важным, что, говоря о том, что повесть делится на две части, исследователь имеет в виду авторское предисловие и все остальное повествование [Касаткина, 2015, с. 414]. При этом во главу угла ставится смена фокализации: с нулевой (авторское повествование) на внутреннюю (повествование от лица персонажа).

Повествование от лица персонажа в «Кроткой» представляет собой, в терминологии В. Шмида, «диалогизированный нарративный монолог» [Шмид, 2003, с. 105]. Это значит, что персонаж рассказывает свою историю с постоянной оглядкой на воображаемого собеседника, на предвосхищение его обвинений и торопится то оправдать, то обличить себя. Такая позиция придает повествованию необычайное напряжение, вовлекая читателя в суд героя над самим собой.

Повествование от лица персонажа начинается как ретроспективное, в тот момент, когда герой, ошеломленный только что совершившимся самоубийством героини, торопится («Вот пока она здесь...» [Достоевский, 1972–1990, т. 24, с. 6]) вспомнить и рассказать «по порядку» историю их знакомства, своего сватовства, а затем супружеской жизни. Причем главная установка – понять, разобраться, как и почему все это произошло именно тогда, когда ему самому столь близким стало казаться их счастье. Таким образом, рассказ начинается со слов «теперешнего», повествующего «я», в частности с его вопроса: «Вот пока она здесь – еще всё хорошо: подхожу и смотрю поминутно; а унесут завтра и – как же я останусь один?» [Достоевский, 1972–1990, т. 24, с. 6]. А затем рассказчик возвращается ко времени их знакомства и старается последовательно рассказать всю историю. Однако, как отметил В. Шмид, этот рассказ оказывается буквально «пронизан неопровержимостью факта лежащей на столе жены-самоубийцы, факта, который не позволяет нарратору погрузиться в прошлое и забыться в его подробностях. Как только нарратор, старающийся “в точку мысли собрать”, “припомнить каждую

мелочь, каждую черточку”, теряется в “черточках”, строгий жест <...> воображаемого судьи, возвращает его к страшному настоящему» [Шмид, 2003, с. 102].

Повествование от лица Закладчика, как сказано, разделено на две главы и на главки внутри них. При этом каждая из двух глав, в которых последовательно излагается история, предваряется относительно пространственным рассуждением «теперешнего», повествующего «я» о случившемся, и такого же рода рассуждение, пусть и предельно краткое, венчает каждую главку. Рассказываемая история, таким образом, оказывается буквально прошитой этими возвращениями из прошлого в настоящее – к мертвой жене на столе и воображаемому обвинителю. Характерно, что интонация этого теперешнего «я» от главки к главке меняется: с крикливо-оборонительно-оправдательной на все более растерянную с нотками прорывающего самообличения: «Что ж, я скажу правду, я не побоюсь стать пред правдой лицом к лицу: *она* виновата, *она* виновата!» [Достоевский, 1972–1990, т. 24, с. 17] – после четвертой главки первой главы, и: «Измучил я ее – вот что!» – в конце 4 главки второй главы.

В целом разделение повести на две главы представляется не менее значимым, чем разделение на предисловие «От автора» и собственно рассказ нарратора-персонажа. Так, первая глава посвящена «покорению» Кроткой Закладчиком и ее сопротивлению, венчающемуся попыткой его убить. Эта попытка стала настолько тяжелым испытанием для героини (ужасно осознать человеку готовность в себе стать убийцей), что привела к тому, что она на шесть недель слегла в горячке. Перед этим ей была куплена отдельная железная кровать, что символизировало окончательное расторжение брака.

Болезнь Кроткой является переломной точкой в композиции и сюжете и своего рода «переходом» для нее в другую жизнь – жизнь, ущербную и безнадежную, в которой она надломлена и «навек победена». Примечательно, что болезнь Кроткой, ее «умирание», «выпадение из жизни», приходится на зиму. Композиционно это соответствует первой главке второй главы с коррелятивным по семантике названием «Сон гордости»: зима, сон, болезнь (умирание), а также ослепление (ср. «пелена висела передо мною и слепила мой ум»), сидение-лежание-неподвижность («Я тогда точно вскочил вдруг с места» – после сна гордости, соответственно), «бесовская гордость» – семантические корреляты.

Следующая главка посвящена событиям после прозрения героя и называется «Пелена вдруг упала». Начиная с нее, вторая глава строится в чем-то как зеркальная по отношению к первой: на восторг Закладчика и его попытки завязать разговор («Поговорим... знаешь... скажи что-нибудь! – вдруг пролепетал я что-то глупое, – о, до ума ли было?» [Достоевский, 1972–1990, т. 24, с. 28]) героиня сначала реагирует строгим удивлением («Она опять вздрогнула и отшатнулась в сильном испуге, глядя на мое лицо, но вдруг – строгое удивление выразилось в глазах ее. Да, удивление, и строгое» [Достоевский, 1972–1990, т. 24, с. 28]). Тем не менее, в силу своего главного свойства – кротости, героиня пытается отозваться на чувства супруга. Однако не раскаянная перед Богом вина («начала говорить мне, что она преступница, <...> преступление ее мучило всю зиму, мучает и теперь» [Достоевский, 1972–1990, т. 24, с. 363]), пугающая экспансивность его чувств при сформировавшемся у нее в результате всех испытаний нежелании супружеской близости с ним (так, автор всё время акцентирует целование ног, которое смущает героиню и приводит ее к истерике), а также общая неопытность, неискушенность сердца не позволяют ей сделать решительный шаг навстречу к нему, с тем чтобы окончательно принять и простить себя и его. Таким образом, вторая глава посвящена болезни и «другой жизни» Кроткой, которая закончилась ее самоубийством. Им же заканчивается и рассказываемая Закладчиком история. Однако уже после финала истории вновь возникает голос теперешнего, повествующего «я», возвращающегося к тому же вопросу, с которого собственно и началось повествование: «Нет, серьезно, когда ее завтра унесут, что ж я буду?» [Достоевский, 1972–1990, т. 24, с. 36]. И очевидного ответа на этот вопрос в пределах повести автор не дает. Таким образом, «диалогизированный нарративный монолог» Закладчика, имеет кольцевую композицию, начинаясь и заканчиваясь одним и тем же вопросом. Вопросительность, со своей стороны, позволяет говорить об открытом характере композиции. Причем эта открытость «не снимается» и предваряющим монолог Закладчика предисловием, в котором автор сообщает нам о том, что герою открывается истина. Представляется, что предпринятая в ходе рассказа попытка уяснить всё, действительно, приоткрывает герою истину, однако пока что только о прошлом. Как говорила по другому поводу О. Седакова, здесь уже есть раскаяние и суд над собой, но еще нет покаяния, ибо покаяние обращено в будущее, а не в прошлое [Седакова, 2010 (1)].

В то же время при анализе элементов других уровней произведения (о чем речь пойдет ниже) можно отыскать определенные векторы и будущего жизненного пути героя.

Композиция повести Вежинова имеет в целом линейный характер: она начинается знакомством героев и завершается гибелью героини. При этом в ней после завязки истории периодически встречаются единичные пролепсисы (забегания вперед) и аналепсисы (возвращения к событиям прошлого)¹. Кроме того, если в «Кроткой» внутренне фокализованное повествование является фиксированным, то есть ведется исключительно от лица одного персонажа – Закладчика, то применительно к «Барьеру» есть основания говорить о переменной фокализации, ибо дважды повествование от лица героя прерывается развернутыми рассказами героини о ее детском травматическом опыте. Таким образом, в этой повести мы слышим не один, а два голоса. Повесть не поделена на главы и имеет посвящение: «Нине» – любимой супруге писателя. Таким образом, рассказ, который ведется от лица героя с предоставлением слова и героине, самим автором оценивается как подношение любимой женщине – и это еще один оттенок в общей лирической гамме повести.

Если «Кроткая» заканчивается вопросом и в этом смысле можно говорить об открытом типе композиции в ней, то композиция «Барьера» носит закрытый характер. В финале герой подводит черту своему рассказу весьма концептуальным обобщением. В нем нет страстного желания понять, что же все-таки произошло, дойти до истины («Я ведь даже не знаю, что же на самом деле произошло. И никто никогда не узнает. А что, если она нарочно сложила крылья? Или неожиданно для себя обессилела и упала в бездну» [Вежинов, 1985, с. 85]); его прозрения относительно собственной вины в самоубийстве героини сменяются попытками оправдать себя, то есть мысль работает в направлении, противоположном мысли Закладчика (сначала: «Если я погубил ее своим ничтожеством или слабостью?..», а затем: «Но какой смысл обвинять себя или оправдываться? Все это касалось только меня» [Вежинов, 1985, с. 85]). Заключительные слова Антония звучат как диагноз безрадостного для него «здоровья» и своего рода приговор к существованию в пределах «пространства, ограниченного барьером»: «Поздно вечером я с тяжелым сердцем поднялся на террасу. Я не посмел взглянуть на

¹ В терминологии Ж. Женнета [Женнет, 1998].

небо, на невзрачные звезды, слабо мигавшие у меня над головой. Они никогда не будут моими. У меня нет крыльев взлететь к ним. И нет сил. Доктор Юрукова сразу же угадала, я никогда не перешагну барьера. И не поднимусь выше этой нагретой солнцем голой бетонной площадки, на которую время от времени садятся одинокие голуби» [Вежинов, 1985, с. 85].

4. Особенности модально-временного плана

При анализе особенностей моделирования художественного времени в данных повестях важно различать время истории и время повествования.

Время, в обоих этих аспектах, более заметную роль играет в повести Достоевского: особенно темп повествования, стремительный и подробно «проартикулированный». Как мы узнаем от нарратора, он начинает свой рассказ спустя шесть часов после гибели героини («Вот уже шесть часов, как я хочу уяснить и всё не соберу в точку мыслей» [Достоевский, 1972–1990, т. 24, с. 6]), то есть ранним вечером (на закате), а заканчивает в два часа ночи: («Стучит маятник бесчувственно, противно. Два часа ночи» [Достоевский, 1972–1990, т. 24, с. 35]). Таким образом, рассказ (время повествования) длится всего несколько часов непрерывно, лишь с небольшой паузой, когда рассказчик пытался заснуть («Я лег на диван, но не заснул...» [Достоевский, 1972–1990, т. 24, с. 22]). В предваряющем историю «слове» теперешнего, повествующего «я», как и во всех прочих фрагментах возвращения из прошлого в настоящее, закономерно используются глаголы настоящего времени, как только рассказчик переключается в режим наррации, он начинает использовать глаголы прошедшего времени.

В повести Вежинова ни темп, ни длительность повествования не проговариваются: мы не знаем, на протяжении какого времени и с какими паузами рассказывает герой-повествователь свою историю. В начале повести время повествования максимально приближено ко времени истории: настолько, что герой-повествователь употребляет глаголы применительно к себе в настоящем времени «Чувство <...> настигает меня внезапно, пытаюсь прижать к стене подле дурацкой позеленевшей амфоры или фикуса, задвинутого в угол моей домработницей. Едва нахожу в себе силы вырваться из его тисков и выскакиваю за дверь, забыв погасить свет. Влетаю в лифт, спускаюсь, затаив дыхание с пятнадцатого этажа на первый» [Вежинов, 1985, с. 4]. В результате у читателя создается впечатление,

что события разворачиваются непосредственно у него на глазах. Однако собственно вовлеченности читателя в происходящее в качестве обвинителя и судьи, как у Достоевского, здесь нет – художественный мир повести Вежинова не разомкнут ни в сторону читателя, ни в сторону автора (здесь нет «От автора»).

При этом уже в первой сцене знакомства Антония с Доротеей мы встречаем проlepsис (повествовательный прием, состоящий в опережающем рассказе о некоем позднейшем событии [Женетт, с. 74]): «Позднее, когда эта невзрачная и нескладная девчонка неведомо как сделается частью моей жизни, эта ее тихая покорность не раз будет надирать мне сердце» [Вежинов, 1985, с. 8]. Информация, которую получает читатель в результате этого проlepsиса, в силу своего интимно-лирического характера, всего лишь интригует его и повышает интерес к истории, в то время как у Достоевского та точка, с которой начинается повествование, изначально придает всему трагическое звучание и напряжение. Смятенное состояние героя, его лихорадочно сменяющиеся друг друга попытки то оправдать себя, то обвинить придают этому рассказу болезненную импульсивность и динамизм.

Что касается «Барьера», то первое упоминание о трагическом финале взаимоотношений Антония и Доротеи встречается уже после завязки истории. Причем читателю сообщается, что с тех пор прошло определенное время – более года. Непосредственность горя уже несколько притуплена, и тон скорее грустно-медитативный, чем жгуче смятенный. Воспоминания развертываются последовательно, временные засечки нанесены равномерно по всему тексту: прошло три дня, прошла неделя. Более плавным является и темп повествования: значительное место отведено сценам диалогического характера и нарративным паузам, в частности портретам (описанию внешности Доротеи, ее походки, фигуры, одежды, лица) и пейзажам. Мы видим героев заинтересованно беседующими друг с другом и вместе восхищающимися красотами природы. Особенно впечатляющим является описание солнечного утра на Искырском водохранилище: «Было прекрасное летнее утро, озеро перед нами отливало серебром. Солнце еще не успело разорвать тонкую пелену испарений, и мы ступали по колено в траве в каком-то туманном, сказочном мире. Скоро ноги у нас стали мокрыми от утренней росы, точно мы перешли вброд ручей. Но Доротея этого не замечала и смотрела вокруг как зачарованная.

– Как хорошо-то, боже мой! – произнесла она наконец» [Вежинов, 1985, с. 46].

В целом «Барьер» Вежинова, в отличие от «Кроткой» Достоевского, воспринимается не как исповедь сердца, палимого горем и чувством вины, а как щемяще-лирическое воспоминание о любви – любви, требующей для своего воплощения веры в чудо. Главная задача рассказчика – воссоздать во всей полноте подробностей мир, преображенный «правдой Доротеи». Для нарратора же в «Кроткой», как помним, возможность сосредоточиться на подробностях блокирована «неопровержимостью факта лежащей на столе жены-самоубийцы. <...> Как только нарратор <...> теряется в “черточках”, строгий жест <...> воображаемого судьи, возвращает его к страшному настоящему» [Шмид, 2003, с. 129].

У Вежинова важную роль в повествовании, которое ведется от лица Антония, играет и голос героини: в повествование включены диалоги героев, а также ее рассказы о детстве. Следует отметить, что эти исповеди героини отнюдь не создают впечатления прерывистости повествования, поскольку важны не только сами исповеди, но и полнота их восприятия Антонием. Две исповеди Доротеи – это два решительных шага героев навстречу друг другу. Показательна в этом смысле реакция Антония на рассказ Доротеи: «...я хотел нести то, что обрушилось на меня, я хотел раскалить это добела, чтобы оно засветилось и прорезало тьму» [Вежинов, 1985, с. 69]. Таким образом, повествователь у Вежинова, в отличие от повествователя у Достоевского, отнюдь не скупится на остановленные мгновения, но со вниманием проживает их еще раз в воображении, пытаясь осознать их смысл и значение. При этом он более сосредоточен на истории, чем на моменте повествования, и, соответственно, на тех мыслях и чувствах, которые владели им во время описываемых событий. В этом смысле повесть Вежинова представляет собой произведение, более тяготеющее к традиционной классической прозе, чем повесть Достоевского, написанная столетием раньше.

В повести Достоевского акцентирован, напротив, момент произнесения, стремительная до захлебывания, с постоянными перебивками и возвратами, исповедь, в которой нет места для остановленных мгновений, развернутых описаний внешности героев и обстановки. Такая редукция нарративных пауз, соответствующих портретным характеристикам и пейзажам, вообще является одной из характерных черт Достоевского. Портрет обычно дается у него

крупным планом и призван выразить, по слову самого писателя, «главную идею физиономии» [Цит. по: Соловьев, с. 59]. Пейзажи, как правило, интериоризированы, то есть включены не в авторскую «объективную» речь, а в речь персонажа, рассказывающего о своем восприятии природы и ее воздействии на его душу. Однако даже на этом фоне общей редуцированности описаний природы у Достоевского обращает на себя внимание **полное** их отсутствие в повести «Кроткая»: тут есть лишь лаконичное описание интерьера квартиры Закладчика, но мир природы, так же как и мир города, полностью исключен из повествования. Кроме того, в «Кроткой» редуцированы диалоги между героями, мы практически не слышим «голоса» героини. Даже о детских ее бедах вскользь упоминает сам Закладчик. Мир «Кроткой» – это мир, в котором нет ни места, ни времени для «голоса» Другого (Другой).

Отсутствие нарративных пауз и диалогов, на уровне повествования связанное, по В. Шмиду, с «неопровержимостью факта лежащей на столе жены-самоубийцы», к которому постоянно возвращает нарратора воображаемый собеседник-судья, на уровне истории обусловлено тем, что герой, выстраивая свои отношения с Кроткой, ориентировался всякий раз не на настоящий момент, а на будущее, и тем самым пренебрегал ценностью настоящего момента, возможностью прожить его в максимальном доверии к другому человеку. Он все откладывал счастье на будущее, ждал, когда Кроткая сама оценит его: «Увидит потом сама, что тут было великодушие, но только она не сумела заметить, – и как догадается об этом когда-нибудь, то оценит вдесятеро и падет в прах, сложа в мольбе руки» [Достоевский, 1972–1990, т. 24, с. 17]. Тогда-то, по мысли Закладчика, и наступит благоприятный момент, чтобы удалиться от мира совсем и зажить счастливо. Необходимой составляющей такого счастья непременно выступает реванш за перенесенные унижения: «Вы отвергли меня, вы, люди то есть, вы прогнали меня с презрительным молчанием. На мой страстный порыв к вам вы ответили мне обидой на всю мою жизнь. Теперь я, стало быть, вправе был оградиться от вас стеной, собрать эти тридцать тысяч рублей и окончить жизнь где-нибудь в Крыму, на Южном берегу, в горах и виноградниках, в своем имении, купленном на эти тридцать тысяч, а главное, вдали от всех вас, но без злобы на вас, с идеалом в душе, с любимой у сердца женщиной, с семьей, если Бог пошлет, и – помогая окрестным поселянам» [Достоевский, 1972–1990, т. 24, с. 16]. Важно, что Закладчик, хотя

и мыслит свое счастье как рай для двоих, обязательно планирует его выстроить в присутствии зрителей – причем именно зрителей, а не друзей. Такая роль поначалу отводится и Кроткой: с ней не говорят, она должна догадаться и оценить сама, и только после этого она сможет стать другом. Ср.: «Она была единственным человеком, которого я готовил себе...» [Достоевский, 1972–1990, т. 24, с. 24]. При этом жизнь в настоящем, присутствие Другого в настоящий момент обесценивается: «...мы и молчали, но я каждую минуту приготовлялся про себя к будущему» [Достоевский, 1972–1990, т. 24, с. 23]; «...я нарочно отдалил развязку: того, что произошло, было слишком пока довольно для моего спокойствия и заключало слишком много картин и матерьяла для мечтаний моих. В том-то и скверность, что я мечтатель: с меня хватило матерьяла, а об ней я думал, что пождет» [Достоевский, 1972–1991, т. 24, с. 25]. Такая установка на будущее и обуславливает невнимание к подробностям настоящего момента, потому и нет в рассказе Закладчика остановленных моментов, нарративных пауз. Герой в то былое время слишком занят собой, своими мечтами, в которых видел себя уже получившим удовлетворение за все обиды. Оттого-то и во время рассказывания ему нечего вспомнить: ни одного счастливого момента не всплывает в памяти, – теперь он весь в своей боли, в своем недоумении и отчаянии.

По наблюдению Чжан Бянгэ, повествование в «Кроткой» чем дальше тем больше становится беспокойным [Чжан Бянгэ, 2018, с. 95]. Во второй части повести время начинает играть заметную роль, появляются упоминания различных временных промежутков: месяцев, часов, минут: «Всего только пять минут опоздал...» [Достоевский, 1972–1991, т. 24, с. 33]; «Это случилось перед вечером, часов в пять, после обеда...» [Достоевский, 1972–1991, т. 24, с. 26]; «был уже апрель в половине» [Достоевский, 1972–1991, т. 24, с. 26]. С конца первой главки, после пробуждения героя от «Сна гордости» действие начинает развиваться стремительно, и в целом дальнейшее повествование охватывает всего пять дней («Главное, всё это время, все пять дней, в ней было замешательство или стыд» [Достоевский, 1972–1991, т. 24, с. 29]) на уровне истории и всего три главки на уровне внешней композиции. Заканчивается первая главка абзацем, в котором толпятся и наплывают друг на друга разнонаправленные и одновременные (соотносимые со временем истории и со временем повествования) мысли и переживания героя:

Но **надвигалась весна** (выделено нами – И.Г.), был уже апрель в половине, вынули двойные рамы, и солнце стало яркими пучками освещать наши молчаливые комнаты. Но пелена висела передо мною и слепила мой ум. Роковая, страшная пелена! Как это случилось, что всё это вдруг упало с глаз и я вдруг прозрел и всё понял! Случай ли это был, день ли пришел такой срочный, солнечный ли луч зажег в отупевшем уме моем мысль и догадку? Нет, не мысль и не догадка были тут, а тут вдруг заиграла одна жилка, замертвевшая было жилка, затряслась и ожила и озарила всю отупевшую мою душу и бесовскую гордость мою. Я тогда точно вскопчил вдруг с места. Да и случилось оно вдруг и внезапно. Это случилось перед вечером, часов в пять, после обеда... [Достоевский, 1972–1990, т. 24, с. 26].

Здесь на первом плане непосредственная радость весны и прозрения, соотносимая со временем истории. Несколько раз упомянуты солнечные лучи, яркое солнце, снятые с окон двойные рамы. Убогая квартира Закладчика будто становится более проницаемой для света, более открытой. Важно, что прозрение героя происходит внезапно, как это бывает чаще всего. А кроме того, что оно происходит в закатный час, который традиционно выступает у Достоевского как переломный момент во внутренней биографии героя. «Косые лучи заходящего солнца» выступают знаком того, что души человеческой коснулся Христос и ей открылось свое недостойнство и надежда на будущее преображение [Гажева, 2020]. Однако вспоминаемая радость прозрения окрашена отчаянием теперешнего состояния героя. Характерным в этом плане выступает выражение «надвигалась весна» [Достоевский, 1972–1991, т. 24, с. 26], представляющее собой неочевидный оксюморон. Смысловая конфликтность обусловлена здесь, в частности, тем, что значение глагола «надвигаться» не является свободным. Оно предполагает в качестве своего субъекта личность или явление, которые оцениваются негативно: враг надвигался; буря, гроза, ночь надвигалась. Весна же в узусе выступает как явление (и имя), положительно маркированное. В результате такой разнонаправленности оценок субъекта в субъектно-ориентированном глаголе и в самом имени субъекта и создается оксюморон. Этот неочевидный оксюморон показателен в том плане, что ход времени для рассказчика задним числом приобретает зловещий характер, ибо приближает к гибели героини. Потому «весна» не «наступает» и не «приближается», а «надвигается»: традиционные

положительные коннотации весны (пробуждение жизни, расцвет, прилив сил, радость, новизна) нивелируются в результате сочетания с этим глаголом. Событие смерти, к которому движется рассказ героя, отбрасывает свою тень назад, на факт прихода весны, и гасит его привычно позитивный коннотативный ореол.

Заканчивается повествование на теме времени: «Стучит маятник бесчувственно, противно. Два часа ночи» [Достоевский, 1972–1991, т. 24, с. 35]. Стук маятника обнаруживает пустоту и бессмысленность жизни, в которой Кроткая была (точнее, должна была стать) для героя всем.

В целом, ретроспективность, постоянное наплывание теперешнего ошеломленного горем взгляда на передаваемые события и оглядка на воображаемого обличителя, отсутствие нарративных пауз и ускоряющийся темп повествования сгущают трагизм и заостряют метафизическую глубину поднятых в повести проблем.

5. Уровень персонажей

Повествование в обеих повестях ведется от лица героя, то есть в фокусе оказывается Его, а не Ее видение ситуации. При этом названия повестей задают разный профиль прочтения: название повести Достоевского указывает на то, что это повесть о Ней, а название Вежинова – на то, что это повесть о Нем, не сумевшем преодолеть барьер.

На фабульном и повествовательном уровнях дело обстоит иначе: мыслям, чувствам, поступкам словам и внешнему облику героини у Достоевского уделено значительно меньше внимания, чем у Вежинова. Герой-рассказчик вежиновской повести всматривается в Доротею, размышляет о ней, позднее – любит ее, он дает ей говорить – так, что и мы, читатели, слышим ее голос. Это связано, как сказано, с тем, что он живет настоящим и в настоящем, в то время как Закладчик прошлым и будущим.

5.1. Закладчик и Антоний Манев

В характерах героев двух повестей несомненно присутствует сходство. Они оба по натуре одиночки, гордецы. Однако если герой Достоевского пережил в прошлом настоящее падение (был изгнан с позором из полка, нищенствовал), ушел в подполье и мечтает о реванше, то герой Вежинова вполне благополучен: хотя от него ушла жена и забрала сына, его это несильно травмировало. Он успешный

композитор, получающий радость от своего творчества. Правда, по большей части он пишет музыку для фильмов. Социальную ангажированность, а также определенную ограниченность своего героя автор подчеркивает, в частности, упоминанием о том, что в настоящее время он должен написать музыку для фильма о доярках. В целом, впрочем, у него интересная жизнь, хотя в ней отсутствует главное. До появления в его жизни Доротеи он, однако, не догадывается об этом. Доротея поначалу будто даже мешает Антонию, но потом он привязывается к ней и его жизнь преобразуется. Он становится счастливым, сам того не замечая. Его счастье наступает раньше, чем его преобразование, и наступает естественно, он не планирует его, оно приходит само, как голубь, приютившийся на крыше. Жизнь же Закладчика на момент встречи с героиней ущербна, и все надежды на ее восполнение он связывает именно с Кроткой.

Герой Вежинова, по сравнению с Закладчиком, – представитель совсем другой, социалистической эпохи. Это эпоха сравнительного материального благополучия, когда все «относительно счастливы» (по крайней мере, должны быть), поэтому такое явление, как ночное одиночество, «не густое и липкое, а пронзительное и острое, как лезвие кинжала», накатывающее на героя в самом начале повести, представляются неестественным и необъяснимым. Герою будто бы невдомек, что за ним скрывается обычная для человека тоска по Богу. Ведь герои живут и действуют в рамках культуры, из которой изгнан Бог, «творяй чудеса» (равно как и Его антагонист, подражающий Ему в чудотворении). Именно поэтому все ужасное, равно как и все чудесное, воспринимается как незаконное и необъяснимое нарушение привычного порядка жизни.

5.2. Кроткая и Доротея

Главные героини повестей Достоевского и Вежинова близки другу, во-первых, своей «кротостью», понимаемой, правда, каждым из авторов по-своему. Применительно к Доротее это прежде всего покорность и смирение, неспособность настаивать на своем. Эти черты обращают на себя внимание рассказчика сразу, в сцене знакомства, когда на его отказ подвезти ее до дому Доротея безответно выходит из машины.

В героине Достоевского кротость проявляется иначе: не столько как покорность и смирение, сколько как неспособность уклониться от диалога, как отзывчивость: «Тут-то я догадался, что она добра

и кротка. Добрые и кроткие недолго сопротивляются и хоть вовсе не очень открываются, но от разговора увернуться никак не умеют: отвечают скупо, но отвечают, и чем дальше, тем больше, только сами не уставайте, если вам надо» [Достоевский, 1972–1991, т. 24, с. 8]. Гордость, желание жить по своей воле в ней поначалу (до болезни) присутствуют: ведь она самовольно выдает деньги, самовольно выходит из дома, решается на свидание с Евфимовичем, наконец чуть не решается на убийство мужа. Не случайно одна из глав называется «Кроткая бунтует». Ее поведение меняется после болезни, она будто и вправду становится кроткой («укрошенной»), смиренно принимает свое положение. Примечательно, что Кроткая (поначалу) способна к насмешке: герой замечает насмешливую складку на ее лице, когда начались разногласия меж ними. Отношение героини к Закладчику до болезни определяется ее уязвленным самолюбием, справедливым желанием любви и внимания к себе, вместо которого она получает строгость и молчание. Ее реакция – насмешка, а потом бунт, вплоть до попытки убийства супруга. Очевидно, что здесь нет ни тени смирения. Ведь бунт во имя справедливости не перестает быть бунтом, а смирение и кротость человека проявляются именно тогда, когда он терпит несправедливость. Равно нет и любви как превосходящего всё желания блага для другого.

Кроме того, героини близки друг другу своей молодостью, которая акцентируется относительно каждой из них. Правда, представление о женской молодости за столетие несколько поменялось: у Вежинова «молоденькой» Доротее что-то около двадцати («А она и впрямь была молоденькой, лет двадцати, не больше» [Вежинов, 1985, с. 7]), а Кроткой – около шестнадцати («...главное впечатление, синтез всего: именно что ужасно молода, так молода, что точно четырнадцать лет. А меж тем ей тогда уж было без трех месяцев шестнадцать» [Достоевский, 1972–1991, т. 24, с. 7]). При этом у Закладчика разница в возрасте с ним героини вызывает сладострастное волнение: «Нравились мне тоже разные мысли, например, что мне сорок один, а ей только что шестнадцать. Это меня пленяло, это ощущение неравенства, очень сладостно это, очень сладостно» [Достоевский, 1972–1991, т. 24, с. 13]. Такие нотки в отношении Закладчика к Кроткой дают основание исследователям видеть в ней «совращенное им дитя, искупающее грех обоих» [Сузи, 2016]. Если принять справедливость подобного взгляда на Кроткую, то оправданным будет ее включение в ряд таких персонажей Досто-

евского, как Соня Мармеладова, Настасья Филипповна, Матреша, Грушенька. При сопоставлении же с повестью «Барьер» такой взгляд на героиню дает основание видеть в Закладчике совмещение черт, сближающих его не только с Антонием, но и с дядей Доротеи, покусившегося на ее девственность и спровоцировавшего тем ее психическое расстройство. Однако подобная трактовка образа Кроткой, несмотря на его мотивированность контекстом повести и всем творчеством Достоевского, в котором мотив растления девочки-подростки является одним из ключевых, представляется некоторым преувеличением. Женитьба на отроковице и собственно растление ее все-таки разные вещи, и сладострастное волнение от осознания разности в возрасте совмещается в душе Закладчика со многими другими чувствами, в том числе с желанием видеть в ней в будущем мать собственных детей и спутницу всей жизни. Однако дело как раз в том, что Закладчик всё откладывает на будущее, а в настоящем игнорирует ее, оставляет одну, хочет воспитать в ней друга для себя в будущем, не желая стать другом для нее сейчас. Будучи по факту мужем Кроткой, он не выполняет по отношению к ней обязанностей мужа. Важно, что представления об этих обязанностях Достоевским применительно к себе самому были глубоко осознаны и четко сформулированы, в частности в его письме к жене из-за границы от 05 (17).05.1867 г., где он сетует, что покинул супругу ради рулетки: «Как мог я бросить тебя? Зачем я еду? Куда я еду? Мне Бог тебя вручил, чтоб ничего из зачатков и богатств твоей души и твоего сердца не пропало, а напротив, чтоб богато и роскошно взросло и расцвело; дал мне тебя, чтоб я свои грехи огромные тобою искупил, представив тебя Богу развитой, направленной, сохраненной, спасенной от всего, что низко и дух мертвит; а я (хоть эта мысль беспрерывно и прежде мне втихомолку про себя приходила, особенно когда я молился) – а я такими бесхарактерными, сбитыми с толку вещами, как эта глупая теперешняя поездка моя сюда, – самоё тебя могу сбить с толку» [Достоевский 1972–1991, т. 28₂, с. 184]. У Закладчика и мысли нет о том, чтоб взрастить и сохранить в душе своей супруги лучшее, что в ней есть, вместо этого он в глобальном смысле сбивает ее с толку и приводит к гибели. Относительно же героев Вежинова, оставаясь в системе «терминологии» Достоевского, можно сказать, что Антоний, не будучи де факто супругом Доротеи, привязавшись к ней, пытается возвращать и развивать ее, вовлекая в свой мир,

обучая слышать музыку и записывать ее на ноты. Стоит отметить при этом, что между главными персонажами повести Вежинова и изначально намного больше сходства в душевной организации, во вкусах и склонностях, чем у героев Достоевского.

Есть еще одна «общая» черта героинь Достоевского и Вежинова – их орнитологичность. Применительно, к героине повести «Кроткая» эта черта чуть обозначена: во-первых, вся жизнь Кроткой напоминает жизнь птички в клетке; во-вторых, в черновых записях встречаем применительно к героине характеристику: «Была весна. Запела. “Это как птичка”, – подумал я» [Достоевский, 1972–1991, т. 24, с. 320]. Вообще образ птичек небесных является одним из наиболее любимых Достоевским: он встречается в первых строках его дебютного романа и венчает последний. Сходство с птицей Доротей последовательно проводится автором через весь текст. Вот одно из первых впечатлений рассказчика: «она стояла ко мне спиной и смотрела на небо так, словно собиралась взлететь» [Вежинов, 1985, с. 9]; буквально через несколько страниц: «Она шла впереди меня немного странной походкой – очень легкой и одновременно скованной, как голубь или чайка, осторожно ступающая по мокрому прибрежному песку. <...> Не было у нее ни карманов, ни сумочки, ни ключа, ни даже носового платка в руках – она и впрямь походила на птичку божию, что спит на ветках деревьев» [Вежинов, 1985, с. 11] и т. д. Так же как и у Достоевского, орнитологичность образа героини неизменно маркируется положительно: это связь с миром горным, чистота, детская незащитность. «Голубчики мои» в последнем романе Достоевского – это, как помним, мальчики, к которым Алеша Карамзов обращает свою речь о будущем Воскресении и всеобщей встрече («Голубчики мои, – дайте я вас так назову – голубчиками, потому что вы все очень похожи на них, на этих хорошеньких сизых птичек, теперь, в эту минуту, как я смотрю на ваши добрые, милые лица, – милые мои деточки,...» [Достоевский, 1972–1991, т.15, с. 195]).

Однако сравнение героини с птицей в повести Вежинова буквализируется и становится художественным фактом, основой сюжетного построения: Доротей оказывается героиней, умеющей летать. После рассказа Антонию о своем травматическом детском опыте: демонической матери, которая «по ночам, когда он (отец – И.Г.) спал, пила из него кровь» («Вставляла ему сзади под самым затылком трубочку и высасывала ее. Не пугайся, Антоний, это я так говорю не потому, что сумасшедшая, это я так думала, когда была малень-

кая» [Вежинов, 1985, с. 50]); трагической гибели отца на ее глазах; омерзительных подробностях второго брака матери и перенесенных девочкой унижениях; о домогательствах дяди, – Доротей, чувствуя глубину сострадания Антония, в благодарность и в облегчение его боли увлекает его в совместный полет:

Потрясенный, я судорожно перебирал бившиеся во мне слова, истинное значение которых я забыл. Я думал, что знаю о людях все или почти все – по собственному опыту или из книг. Но сейчас я понял, что никакие книги, никакие слова не выражают всей правды. Или не смеют ее выразить.

– Тебе тяжело, Антоний? <...> Хочешь, чтобы тебе стало легче?.. Легко-легко?

– Нет, не хочу! – твердо ответил я. Я не хотел, чтобы мне было легко. <...>

– Встань, Антоний! – тихо произнесла она. – И не бойся, я не причиню тебе зла. <...>

– Вот мы и взлетели, Антоний!.. Расслабься... Не делай резких движений. И главное, не думай ни о чем!.. Вот и все – будь счастлив!

Голос ее звучал необычайно звонко и мелодично. Я даже не почувствовал, как мы отделились от террасы. Мы летели в вышине, под нами дрожали огни города [Вежинов, 1985, с. 69].

Сразу по возвращении на землю Антоний, так же как и читатель, начинает сомневаться в реальности происшедшего. Он не знает, было ли это во сне или наяву. И это неразрешенное сомнение – главный фактор в создании атмосферы произведения.

5.2. Анонимность-поименованность, я-она-я-ты

Характерно, что если у Достоевского главные герои повести – это безымянные Он и Она, вернее Я и Она, ведь повествование ведется от первого лица, то у Вежинова имена героев, напротив, акцентированы. В безымянности персонажей у Достоевского исследователи усматривают признак универсальности их истории – истории о том, как эгоистическая «любовь для себя», превращая другого из субъекта в объект, а в пределе – вещь, убивает его. К этой теме Достоевский обращался и ранее: вспомним Рогожина, который единственную возможность обладания Настасьей Филипповной находит в ее убийстве. Т. Касаткина в связи с этим отмечала: «Называя первую

главку повествования героя “Кто был я и кто была она”, автор <...> максимально генерализует ситуацию, <...> которая однозначно отсылает нас ко временам рая <...>, но, на самом деле, не рая, а земли, уже пораженной семенем тли, грехопадением, разделением. То есть – к моменту изгнания из рая. Ибо не *я* и *ты* присутствуют здесь, но *я* и *она*...» [Касаткина, 2015, с. 416-417]. Это, несомненно так, но кроме того, безымянность героев выступает как средство деинтимизации их отношений в глазах читателя. У Вежинова же, напротив, героям явно нравится повторять имена друг друга. В имени Антония для Доротей заключен особый смысл, который позволяет ему выступать в качестве мотиватора ее поведения: «– Отчего же? – Ты – Антоний!» [Вежинов, 1985, с. 48]. Звучит вроде: «ты особый, “мой” человек, тот, кто призван меня понять». Она так и говорит об этом в конце повести, после полета, видя смятение героя: «я думала, что ты поймешь меня!» [Вежинов, 1985, с. 78]. Но полное понимание оказалось, в силу описанных выше причин, невозможным. В этом смысле значимым выступает выбор имени героини: «Доротей» переводится с греческого как «дар Божий», и Антоний, таким образом, выступает как герой, который не способен, преодолев барьер, этот «дар Божий» принять.

5.3 Отношение к музыке главных героев Вежинова

Если продолжить тему душевного сродства главных героев каждой из повестей, то следует отметить также любовь и восприимчивость к музыке главных героев Вежинова. Антоний Манев – композитор, способный погружаться в творческий процесс до самозабвения: «...играя, я снова ощутил в душе тихие всплески ликования. Увлёкся и проиграл все до конца. Пожалуй, я совсем становлюсь похожим на тех поэтов, которых не остановишь, когда они упоенно читают свои стихи. Только доиграв до конца, я спохватился, что не один...» [Вежинов, 1985, с. 13]. Доротей же оказывается настолько восприимчивой к музыке, в частности к музыке Антония, что сразу определяет название той мелодии, которую он играет. Кроме того, Доротей, начав работать в издательстве переписчицей нот, вскоре обретает способность слышать музыку, читая ноты с листа. Этот внезапно открывшийся в ней дар еще более сближает героев: «Лицо ее непрерывно менялось, точно она дирижировала тем произведением, которое читала по нотам. <...> По ее лицу я мог безошибочно угадать, какова из частей концерта, какой пассаж она слышит. Для меня уже

не было сомнения, что она слышит все, что читает по нотам. И так как я знал большинство этих произведений, а некоторыми когда-то дирижировал, то я иногда следил за ней по часам» [Вежинов, 1985, с. 43]. В это его личное пространство – пространство музыки – Доротея входит также естественно и свободно, как в его дом.

5.3. Отношение к смеху и детству

Между героями Вежинова есть еще одно незначительное, на первый взгляд, сходство: они оба не любят смеяться над чужими несчастьями. Если быть точным, Антоний не любил в детстве, и Доротея напоминает ему об том – по свойству всех возлюбленных возвращать своих избранных в утраченный рай детства:

– Не люблю я шуток, – ответила Доротея. – Не понимаю я, когда шутят, а когда говорят серьезно. Из-за этого и на смешные фильмы не хожу. Все смеются, а мне плакать хочется.

Мать мне рассказывала, что я тоже обливался слезами, когда мальчишкой смотрел “Новые времена”. Решил, что Чарли Чаплина вправду затащило в машину.

– Может, ты и права, – сказал я.

– Конечно, права! – воскликнула Доротея. – Что смешного в том, что человека толкают, бьют, сбрасывают с балкона...

Ну что ж, логично. Не слишком похвально так откровенно смеяться над чужими бедами и несчастьями [Вежинов, 1985, с. 28].

В повести же Достоевского тема детства-юности затрагивается только относительно героини, ведь ей всего 16 лет, а на вид – 14. У героя же будто и не было детства – он никогда о нем не вспоминает. Это весьма показательно, ведь мы знаем, как высоко ценил Достоевский детские воспоминания: одно доброе детское воспоминание может стать для человека залогом спасения. Об этом он говорит устами своего любимого героя Алеши Карамазова в последнем романе:

Знайте же, что ничего нет выше, и сильнее, и здоровее, и полезнее впредь для жизни, как хорошее какое-нибудь воспоминание, и особенно вынесенное еще из детства, из родительского дома. Вам много говорят про воспитание ваше, а вот какое-нибудь этакое прекрасное, святое воспоминание, сохраненное с детства, может быть, самое лучшее воспитание и есть. Если много набрать таких воспоминаний

с собою в жизнь, то спасен человек на всю жизнь. И даже если и одно только хорошее воспоминание при нас останется в нашем сердце, то и то может послужить когда-нибудь нам во спасение [Достоевский, 1972–1991, т.15, с. 195].

Герой же «Кроткой» таких спасительных воспоминаний лишен, а юный, почти детский, возраст героини лишь распалает его сладострастие: «Нравилась мне тоже разные мысли...» [Достоевский, 1972–1991, т. 24, с. 13]. Что касается отношения Антония к Доротее, то оно лишено и намека на сладострастие: «Я очень к ней привык, скучал, когда ее не было дома. Не вздрагивал нервно, когда случайно касался ее» [Вежинов, 1985, с. 60]; «Я отлил чуть-чуть на ладонь и приложился к ее худенькой смуглой лопатке. Током, разумеется, меня не ударило. Я размазал по спине густую маслянистую жидкость спокойно, без стеснения и без внутреннего трепета» [Вежинов, 1985, с. 64]. В этом смысле Антоний оказывается противопоставлен как Закладчику из повести Достоевского, так и дяде Доротее из повести Вежинова. С дядей связаны наиболее травматические переживания Доротее, приведшие ее в сумасшедший дом. Характерно, как описаны его прикосновения к девочке: «Когда он гладил меня по волосам, я вся сжималась в комок, как зайчонок. Иногда он гладил меня и по коленкам, и глаза у него становились неподвижными и потными, словно они были стеклянные» [Вежинов, 1985, с. 67] – полная противоположность бестрепетности Антония. Примечательно, в свете орнитологичности образа Доротее, «сладострастное» отношение дяди к птицам: «Зимой собирал со стола крошки и кормил воробьев и голубей. Очень он любил голубей, так нежно их гладил, только в глазах у него при этом появлялся какой-то странный блеск» [Вежинов, 1985, с. 67]. Однако похотливое отношение к ней дяди вызывает у Доротее не только ужас, но и жалость по отношению к нему: «Я чувствовала, Антоний, как он весь дрожит и мне стало ужасно его жаль. Никогда до тех пор не испытывала я такой жалости и сострадания к другому человеку, я вся прямо разрывалась от боли и жалости, до того он был слабый, отвратительный и несчастный» [Вежинов, 1985, с. 68]. Таким образом, этой девочке открыты многие тайны души человеческой, в частности тайна амбивалентности страха/жалости и тайна амбивалентности земной человеческой любви, странной сопряженности в ней «серафического» и сладострастного. К постижению этой тайны как никто другой из писателей

XIX в. приблизился именно Достоевский, о чем писал В. Сузи: «Есть экзистентная, но нет онтической разницы между “карамазовской” и “серафической” любовью: в истоке они едины. И даже исток их повреждения един – наша воля; различны лишь степень и вектор» [Сузи, 2016]. Однако то, что открывалось Достоевскому, некоторым его персонажам, выразившим его позицию, а также некоторым героям, созданным писателями-восприимчивыми, для персонажей «Кроткой» осталось за семью замками.

Особенно ярко описанные нюансы характеров и взаимоотношений героев проявляются на уровне художественного пространства, которое, по мысли Ю. Лотмана, представляет собой «модель мира данного автора», выраженную «на языке его пространственных представлений».

6. Художественное пространство

Действие повестей разворачивается в современном каждому из авторов городе: место действия «Кроткой» – Петербург, место действия «Барьера» – София. Однако Петербург, играющий столь значительную роль в других произведениях Достоевского, здесь во многом остался за кадром. В общем-то, в начале повести Петербург вообще никак не обозначен – упомянута разве редакция петербургской газеты «Голос», в которой Кроткая публиковала объявления с целью найти работу. Ближе к концу повести встречаем топоним «Полицейский мост», название одной из достопримечательностей северной столицы. В своем рассказе о прошлом герой вспоминает также Сенную и Дом Вяземского. Вот собственно и все приметы города. Художественное пространство повести ограничено убогой квартирой Закладчика, которая является и кассой ссуд – местом его работы, а также – на краткий срок, когда Закладчик позволил своей супруге помогать ему, – местом ее работы: «Квартира – две комнаты: одна – большая зала, где отгорожена и касса, а другая, тоже большая, – наша комната, общая, тут и спальня. Мебель у меня скудная; даже у теток была лучше» [Достоевский, 1972–1991, т. 24, с. 15]. Герои практически никуда не выходят вместе из своего мрачного жилища (сначала молча посещали театр, но после третьего посещения Кроткая отказалась). При этом герой, который **вводит** героиню в свой дом, все время подчеркивает, что он здесь хозяин, что здесь все его и нет у них ничего общего, «что деньги мои, что я имею право смотреть на жизнь моими глазами, и – что когда я приглашал ее к себе

в дом, то ведь ничего не скрыл от нее» [Достоевский 1972–1991, т. 24, с. 17]. Таким образом, их жилище постепенно превращается в тюрьму для Кроткой. Герои чем далее, тем более отдаляются от мира и друг от друга. То, что это взаимообусловленные процессы, находит выражение в художественной модели пространства повести, в которой никак не представлен мир вне пределов их убогого жилища. Само же жилище внутри себя оказывается разделенным – по воле закладчика – барьером в виде ширмочек, преодолеть который в одночасье по своему произволу герою не удалось. Эта неудача связана с тем, что герой, который вроде бы стремится вырваться вместе с героиней из их мрачного жилища («В Булонь!»), на самом деле не расстается с мыслью *оградить* ее – правда теперь не стенами петербургской квартиры, а *раем*, не осознавая, что раем – после грехопадения – оградить уже невозможно².

Ю. Лотман характеризовал персонажей по их тяготению к тому или иному типу пространства: точечному, замкнутому; линейному; плоскостному или объемному [Лотман, 1997, с. 622]. В этом свете Закладчик выступает как герой своего места, герой пространственной и этической неподвижности – по крайней мере, до определенного момента, а Кроткая – как героиня открытого пространства, героиня «пути». Примечательно в этом смысле и пронзительно упоминание Закладчиком в самом финале о «ботиночках ее», что «стоят у кровати точно ждут ее» [Достоевский 1972–1991, т. 24, с. 35]. В памяти сразу всплывают сапожки Илюши и Алеши из «Братьев Карамазовых», о которых как символе Пути писал К. Степанян: «И роман, начинающийся смертью ребенка – плачем матери-крестьянки по ее маленькому Алексею, чьи **сапожки** (символ *пути*!) стоят пустые, продолжающийся смертью ребенка (затравленного генералом) и заканчивающийся смертью ребенка, плачем капитана Снегирева над опустевшими **сапожками** ушедшего к Богу сына, – открывается в финале в свет духовный...» [Степанян, 2013, с. 344]. Эти «ботиночки ее» неожиданно перекликаются с парой туфель Доротеи, выпорхнувшей навсегда из окна квартиры Антония: «...особенно меня поразило и испугало то, что в прихожей стояла единственная пара ее

² Хотя рай понимается часто как огражденное место, такая семантика соотносима лишь с Эдемом, с раем до грехопадения. В его пределах первые люди были ограждены от опасностей внешнего мира, в котором еще не было людей. Однако оградиться раем от других людей невозможно, ибо теперь, после грехопадения «все за всех виноваты». А. С. Хомяков, как известно, говорил, что в ад каждый идет сам по себе, а в рай можно войти только с другими [Цит. по: Ранние славянофилы, 1910, С. ЛП].

туфель. Не могла же она уйти босиком?» [Вежинов, 1985, с. 81]. Эти оставшиеся навсегда пустыми ботиночки-туфли – еще один штрих, сближающий героинь между собой и с образами страдающих детей у Достоевского.

Пространство повести Вежинова, напротив, принципиально разомкнутое и динамичное. По большей части действие так же, как и у Достоевского, разворачивается в квартире героя. Однако если квартира Закладчика своей убогостью и изолированностью от мира напоминает тюрьму, то квартира Антония, напротив, сразу поражает Доротею красотой интерьера. Примечательно, что сам рассказчик при описании своей домашней обстановки особое внимание уделяет картинам, роялю и паласу на полу: «Остались несколько хороших картин на стенах, рояль и на полу венский палас нежного апельсинового цвета <...> больше всего он шел к густому черному цвету рояля, очень красивого и старинного, прекрасно выделявшегося на его нежном фоне» [Вежинов, 1985, с. 11]. Таким образом, создается уютная, теплая и одновременно художественная атмосфера дома. Дом Манева и дом Закладчика выступают в определенном смысле как образы-антиподы. Тем не менее коррелируют по отношению к замкнутому и монохромному пространству квартиры Закладчика в картине мира повести Вежинова существует: это комната Доротеи в психбольнице, где она проходила лечение до знакомства с Антонием: «Длинный чистый коридор, ряд белых больничных дверей. Без ручек <...> обычная больничная палата с двумя аккуратно застланными койками. С решетками на окнах» [Вежинов, 1985, с. 41]. Таким образом, если квартира Закладчика оказывается для Кроткой «тюрьмой», то для Доротеи квартира Антония – скорее выходом из «тюрьмы».

Далее, если Закладчик **вводит** Кроткую в свой дом – с большой *строгостью*, всячески подчеркивая, что здесь всё *моё*, то Доротея остается у Антония сама: «Она осталась жить у меня, хотя мы не сговаривались об этом, так просто, как голубь, приютившийся на моей террасе» [Вежинов, 1985, с. 29]. Сравнение *как голубь* коррелирует, кроме того, с тем фактом, что Антоний живет «близ небес» («Я жил на последнем, надо мной были только небо, облака и холеные, ленивые музы...» [Вежинов, 1985, с.10]), то есть в непосредственной близости от пространства, естественного для Доротеи, умеющей летать. Об этом читателю сообщается в самом начале повести. Что касается Достоевского, то квартира Закладчика также находится на

одном из верхних этажей, однако это становится очевидным лишь из обстоятельств самоубийства героини, выбросившейся из окна. Читатели Достоевского не только не видят его героев гуляющими, но даже смотрящими в окно. Этот факт особо показателен в свете наблюдения В. Топорова, согласно которому пространство в произведениях Достоевского организуется оппозицией внутренней/внешней [Топоров, 1995, с. 202]. Актуализация оппозиции происходит за счет пространственных передвижений героя, которым соответствуют изменения в его нравственном и эмоциональном состояниях: «моменты просветления, надежды, освобождения наступают по выходе из дома» [Топоров, 1995, с. 202]. Действительно, пробуждение от «сна гордости» предваряется тем, что «вынули двойные рамы, и солнце стало яркими пучками освещать наши молчаливые комнаты» [Достоевский, 1972–1991, т. 24, с. 26]. Сопровождается же пробуждение выходом на улицу, в открытое пространство: «Я сошел на лестницу, вышел на улицу и пошел было куда попало» [Достоевский, 1972–1991, т. 24, с. 27]. Таким образом, дом Закладчика до определенного момента описывается без упоминания дверей и окон, как в полном смысле слова «подполье». Однако с началом пробуждения героя от «сна гордости» пространство тоже начинает трансформироваться, приобретая признаки открытости.

Герой же Вежинова еще до знакомства с Доротеей любит отдыхать на «террасе»: «Все чаще я поднимался на террасу <...> От воздушной бездны она отделялась лишь невысокими перилами» [Вежинов, 1985, с. 32]. Чем ближе становится для него Доротея (о способности летать которой он пока еще не знает), тем больше его тянет к «воздушной бездне», естественному для нее пространству. В один из самых счастливых моментов их поездки на водохранилище Антонию кажется, что он бредет «...по небу с застывшими облаками, так отчетливо было его отражение в неподвижной воде» [Вежинов, 1985, с.53].

Важную роль в организации сюжета повести «Барьер» играют передвижения героев в пространстве: поездки Манева в одиночестве по ночному городу, их загородные путешествия вдвоем и, наконец, их ночной полет. Если использовать терминологию Лотмана, то оба героя повести Вежинова являются героями открытого пространства. При этом пространство Манева предстает преимущественно плоскостным, а пространство Доротеей – объемным. Передвижения Манева в рамках плоскостного горизонтального пространства

носят хаотический характер – это метания человека, сбившегося с пути. До встречи с Доротеей Антоний стремится прочь из своего дома, в котором по ночам его настигает ледяной ужас одиночества. И только с появлением в жизни Антония Доротееи его перемещения в пространстве приобретают заданность.

Примечательно, что ночную поездку в ресторан, с которой начинается повесть, Л. Бугаева характеризует как вступление героя в *rite de passage*, результатом которого является выявление в Маневе «внутреннего человека» [Бугаева, 2010, с. 349]. *Rite de passage* Бугаева расшифровывает как литературный обряд перехода. Она выделяет несколько типов дискурса перехода, в частности «протокол умирания», то есть перехода из жизни в смерть; «протокол» психоделического возрождения и, наконец, переход из жизни «в другую жизнь и – в результате спиритуальной трансформации – к новой идентичности...» [Бугаева, 2010, с. 4]. Последний тип наиболее полное выражение нашел в библейском сюжете о пути апостола Павла в Дамаск. Очевидно, что этот тип перехода выступает в качестве сюжетной схемы в обеих повестях, хотя вопрос о том, состоялся ли переход и обретение «новой идентичности», для героев каждой из повестей остается открытым.

Важно подчеркнуть, что *rite de passage* как переход героя из одного состояния в другое на уровне художественного пространства может выражаться как преодоление границы реального мира и уход в «фантастическую реальность». В повести «Барьер» такое преодоление границы реальности осуществлено в сцене ночного полета главных героев. Как уже было отмечено, ночной полет над городом является моментом глубочайшего единения героев и воспринимается Антонием как счастливейший в жизни:

« – Ты счастлив, Антоний?

– Да, Доротейя...

– Вот видишь... Но человек не может быть счастлив, если он этого не заслужил.

– А чем же я заслужил, Доротейя?

– Тем, что поверил мне» [Вежинов, 1985, с. 70].

Ничего подобного в жизни Закладчика и Кроткой не было: не было доверия, полной открытости к другому, которой только и можно «заслужить» счастье, а потому не было и «полета вдвоем». Описание полета встречаем в другой фантастической повести Достоевского – «Сон смешного человека». Этот полет в полном смысле

слова представляет собой *rite de passage*. Главный герой повести возвращается из своего ночного путешествия новым преображенным человеком, обретшим смысл и путь: «О проповеди я порешил в ту же минуту и, уж конечно, на всю жизнь! Я иду проповедовать, я хочу проповедовать, – что? Истину, ибо я видел ее, видел своими глазами, видел всю ее славу! И вот с тех пор я и проповедую! Кроме того – люблю всех, которые надо мной смеются, больше всех остальных. <...> Потому что я видел истину, я видел и знаю, что люди могут быть прекрасны и счастливы, не потеряв способности жить на земле» [Достоевский, 1972–1990, т. 25, с. 118]. Особенность героя этой повести в том, что он видел истину и «образ ее наполнил душу» ему до краев, то есть «в результате спиритуальной трансформации» герой обрел «новую идентичность» [Бугаева, 2010, с. 349]. Антоний же после смерти Доротеи не может припомнить ее лица и сомневается во всем и прежде всего в реальности полета, однако парадоксальным образом не сомневается в «ее правде» – правде Доротеи («Теперь можно сомневаться во всем. И ничему не верить. Ничему, кроме ее правды» [Вежинов, 1985, с. 24]). На первый взгляд, так же, как «смешной человек», который не сомневается в истине. Однако если последний обретает путь и решимость, то относительно Антония Манева и Закладчика вопрос об обретении пути остается проблемным. Важно, что «смешной человек» *ту маленькую девочку* <...> *отыскал*, а Закладчик Кроткую, с которой эту маленькую девочку соотносят исследователи [Сузи, 2016], навсегда утратил – так же, как и Антоний свою Доротею³.

В соответствии с этим, выводы некоторых достоевсковедов [Касаткина, 2015; Есаулов, 2018; Сузи, 2016] о преображении героя в результате пережитого можно оценить скорее как гипотетические. В финале повести читаем: «Косность! О, природа! Люди на земле одни – вот беда! <...> Всё мертво, и всюду мертвецы. Одни только люди, а кругом них молчание – вот земля! “Люди, любите друг друга” – кто это сказал? Чей это завет?» [Достоевский, 1972–1990, т. 24, с.35]. Тут очевидны растерянность и отчаяние героя, а не готовность начать жить для других. Да и несколькими строками выше читаем: «Зачем мрачная косность разбила то, что всего дороже? Зачем же мне теперь ваши законы? Я отделяюсь» [Достоевский,

³ Так же, к слову, как и подпольный – свою Лизу в повести Достоевского «Записки из подполья» 1864 г., в которой намечены многие темы и идеи будущих произведений писателя, в том числе и расстановка персонажей в «Кроткой».

1972–1990, т. 24, с.35]. В этих строках декларируется пока что только решимость вернуться в «подполье». Несомненно, что «подполье» в результате переосмысления пережитого опыта может стать для Закладчика той нижней точкой, с которой начнется путь горé. Однако также возможно, что у героя не хватит сил вырваться из него. Важными в этом смысле представляются рассуждения К. Степаняна с отсылкой к другому известному исследователю Б. Тихомирову: «Б. Тихомиров, обращаясь к известной формулировке Достоевского: “при полном реализме найти в человеке человека” <...>, делает акцент на слове “найти” – “это не предзадано, не предопределено, как что-то готовое, существующее для художника прежде творческого процесса”. Вопрос о человеческой природе для Достоевского не решен...» [Степанян, 2010, с. 25-26]. К сходному убеждению приходит и Н. Михновец: «Вектор узкого пути к Новому Иерусалиму в “Записках из подполья” (равно как и в других произведениях Достоевского, заметим мы в скобках) неколебим. Найдет ли этот путь, отстоит ли самое его существование перед лицом мощного отрицания и осилит ли его подпольный человек? Эти вопросы для Достоевского ни в “Записках из подполья”, <...> ни в повести “Кроткая” (1876) в связи с главными героями так и не были решены» [Михновец, 2005, с. 74]. Еще меньше оснований говорить о преобразении личности применительно к Маневу. Вспомним последние строки повести: «Идти мне было некуда, весь мир был мне ненавистен. <...> Поздно вечером я с тяжелым сердцем поднялся на террасу. Я не посмел взглянуть на небо, на невзрачные звезды, слабо мигавшие у меня над головой. Они никогда не будут моими. У меня нет крыльев взлететь к ним. И нет сил. Доктор Юрукова сразу же угадала, я никогда не перешагну барьера» [Вежинов, 1985, с. 85]. В фильме, снятом по повести Вежинова, такой самодиагноз подтверждается и характерным жестом героя, захлопывающего над своей головой крышку люка, ведущего на террасу. Кроме того, непреодолимость барьера профилируется названием произведения. Соответственно, заключение Л. Бугаевой о том, что результатом лежащего в основе сюжета повести Вежинова *rite de passage* становится выявление в Маневе «внутреннего человека» [Бугаева, 2010, с. 349], может быть принято лишь с определенными ограничениями, так же как и заключение вышеназванных достоевсковедов о преобразении Закладчика. Думается, что в обеих повестях речь идет о потрясении сознания героя в результате *rite de passage* и пробуждении от сна эгоистического существования,

а также об открывшейся возможности будущего преображения. При этом твердое произволение в связи с ним еще не сформировано ни в душе Закладчика, ни в душе Манева. «Вектор узкого пути» более очевиден, конечно, у Достоевского – в контексте всего написанного им до и после «Кроткой». Что касается героя повести Вежинова, то он скорее склоняется к капитуляции. История Манева – это история об отказе от чуда и счастья разделенной любви, об отказе от духовного поиска и рискованной борьбы за любимого человека против собственных страхов и сомнений; о возможной, но не свершившейся духовной трансформации героя.

Если вернуться к герою Достоевского, то следует отметить, что вектор его дальнейшего пути как «узкого пути к Новому Иерусалиму» все-таки обозначен в повести – отдельными элементами пространственного кода, в частности присутствием в его убогой квартире киота с постоянно горящей перед ним лампадкой. Закладчик упоминает о нем в самом начале, рассказывая о том, как Кроткая принесла закладывать Богородичный образ: «Знаете что, я не буду снимать, а поставлю вон туда в киот, – сказал я, подумав, – с другими образами, под лампадкой (у меня всегда, как открыл кассу, лампадка горела)» [Достоевский, 1972–1990, т. 24, с. 8]. В повести неоднократно упоминаются попытки героя молитвенно обратиться к Спасителю, которые подают надежду на будущее преображение героя.

Итак, в основу сюжетной схемы обеих повестей положен один из типов *rite de passage* – переход из жизни «в другую жизнь». Ожидаемый результат такого перехода – это радикальная спиритуальная трансформация героя и обретение им новой идентичности. События, составляющие фабулу, в повестях во многом совпадают, и последним в их ряду является самоубийство героини. Главный герой повести «Барьер» выступает как герой, который сбился с пути и блуждает в пределах открытого плоскостного пространства. Его встреча с Доротеей, героиней «вертикально направленного пути», провоцирует начало процесса в нем «спиритуальной трансформации». Однако самоубийство героини вновь отбрасывает Антония за «барьер» социальных обусловленностей, который ему, казалось, удалось преодолеть с помощью героини, и делает невозможным для него обретение «новой идентичности». Закладчик из повести «Кроткая» является «героем точечного пространства», которому на протяжении всего сюжетного действия так и не удалось «расши-

речь пространство». При этом самоубийство героини представлено у Достоевского как такое событие, с которого собственно и может начаться для героя *rite de passage*, что увенчается обретением пути горé и радикальным духовным преображением.

Список литературы

1. Богданова, 2008 – *Богданова О.А.* Под созвездием (Художественная проза рубежа XIX-XX века в аспекте жанровой поэтики русской классической литературы). Москва: Изд-во Кулагиной – Intrada, 2008. 312 с.
2. Бугаева, 2010 – *Бугаева Л.* Литература и *rite de passage*. СПб.: ИД «Петрополис», 2010. 386 с.
3. Вежинов, 1985 – *Вежинов П.* Избранное. В 2-х т. Т.2. Барьер; Измерения: Повести; Вesy: Роман. Пер. с болг. М.: Худож. лит., 1985. 383 с.
4. Вежинов, 1986 – *Вежинов П.* Фантастичното – един ключ към тайната за човека: Интервью на Е.Райчева от 1982 г. // Книга за П. Вежинов. София, 1986. С.208-213.
5. Гажева, 2020 – *Гажева И.Д.* «...егда захождаше солнце»: свет вечерний в произведениях Ф.М. Достоевского и Андрея Белого // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2020. № 1(9). С. 51-82.
6. Достоевский, 1972–1990 – *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.
7. Есаулов, 2018 – *Есаулов И.А.* Художественный мир Достоевского в свете оппозиции «юродство/шутовство» и оппозиция Бахтина (на материале фантастического рассказа «Кроткая» // Достоевский и мировая культура. Альманах. 2018. № 36. С. 75-86.
8. Женнет, 1998 – *Женнет Ж.* Работы по поэтике. Москва: Издательство имени Сабашниковых, 1998. URL: <http://niv.ru/doc/zhenett-raboty-po-poetike/utopiya-literatury.htm> (дата обращения: 03.02.2020)
9. Касаткина, 2015 – *Касаткина Т.А.* Священное в повседневном: двусоставный образ в произведениях Ф.М. Достоевского. М.: ИМЛИ РАН, 2015. 528 с.
10. Классификация психических расстройств МКБ-10. Клинические описания и диагностические указания. URL: http://web.krao.kg/10_psihologia/0_pdf/5.pdf (дата обращения: 21.04.2020).
11. Лотман, 1997 – *Лотман Ю.М.* Художественное пространство в прозе Гоголя // Лотман Ю. М. О русской литературе. Статьи и исследования (1958–1993). История русской прозы. Теория литературы. Санкт-Петербург: Искусство, 1997. С. 622–658.
12. Лотман, 1998 – *Лотман Ю.М.* Структура художественного текста // Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб.: «Искусство–СПБ», 1998. С. 14–285. URL: https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/Lotman/_15.php (дата обращения: 26.03.2020)
13. Михновец, 2005 – *Михновец, Н. Г.* 136-й псалом в творчестве Достоевского. В: Г. М., Фридендер, ред. Достоевский. Материалы и исследования. Т. 17. Санкт-Петербург: Наука, 2005. С.61–91.
14. Ранние славянофилы, 1910 – Ранние славянофилы: А.С. Хомяков, И.В. Киреевский, К.С. и И.С. Аксаковы / Сост. Н.Л. Бродский. М.: Т-во И.Д. Сытина, 1910. LXVI, 206 с.

15. Седакова, 2010 (1) – Седакова О.А. «Неудавшаяся эпифания»: два христианских романа, «Идиот» и «Доктор Живаго» // Седакова О.А. Четыре тома. Том III. Poetica.M.: ПРОМЕДИА: Русский фонд содействия образованию и науке, 2010. С.376-393.

16. Седакова, 2010 – Седакова О.А. О покаянии и раскаянии. URL: <http://www.olgasedakova.com/Moralia/1775> (дата обращения: 18.03.2020)

17. Соловьев, 1979 – Соловьев С.М. Изобразительные средства в творчестве Ф.М.Достоевского. М.: Советский писатель, 1979. 349 с.

18. Сузи, 2016 – Сузи В.Н. Икона в повести Достоевского «Кроткая»: о доминантной и служебной детали. URL: <http://litbook.ru/article/9746/> (дата обращения: 12.01.2020)

19. Степанян, 2010 – Степанян К.А. Явление и диалог в романах Ф. М. Достоевского. Санкт-Петербург: Крига, 2010. 400 с.

20. Степанян, 2013 – Степанян К.А. Достоевский и Сервантес: диалог в большом времени. М.: Языки славянской культуры, 2013. 368 с.

21. Топоров, 1995 – Топоров В. Н. О структуре романа Достоевского в связи с архаичными схемами мифологического мышления [«Преступление и наказание»] // Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. Избранное. М.: ИГ «Прогресс» – «Культура», 1995. С. 193-258.

22. Тюпа, 2018 – Тюпа В.И. Дискурсные формации: очерки по компаративной риторике. М.: Издательство Юрайт, 2018. 274 с.

23. Чжан Бянгэ, 2018 – Чжан Бянгэ. Любовь, заблокированная гордыней: об иллюзорности системы и механизме смерти в рассказе «Кроткая» // Достоевский и мировая культура. Альманах. 2018. № 22. С. 85-101.

24. Шмид, 2003 – Шмид В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003. 312 с.

References

1. Bogdanova O.A. *Pod sozvezdiem (Khudozhestvennaia proza rubezha XIX-XX veka v aspekte zhanrovoi poetiki russkoi klassicheskoi literatury)* [Under the Constellation (Artistic Prose in the Turn of the 19th-20th Centuries in terms of the Poetics of Genre of Russian Classical Literature)]. Moscow, Izdatel'stvo Kulaginoi-Intrada Publ., 2008. 312 p. (In Russ.)

2. Bugaeva L. *Literatura i rite de passage* [Literature and rite de passage]. Saint Petersburg, ID "Petropolis" Publ., 2010. 386 p. (In Russ.)

3. Vezhinov P. *Izbrannoe. V 2-h t. [Favorite. In Two Vols.] Vol.2. Bar'er; Izmerenija: Povesti; Vesy: Roman.* Per. s bolg. [The Barrier, Measures, Tales., Libra: a Novel. Trans. From Bulgarian] Moscow, Hudozh. lit. Publ., 1985. 383 p. (In Russ.)

4. Vezhinov P. *Fantastichnoto – edin kljuch kom tajnata za choveka: Intervju na E.Rajcheva ot 1982 g.* [The Fantastic – One Key to the Secret for Man: An Interview by E. Raicheva from 1982]. *Kniga za P. Vezhinov.* Sofija, 1986, pp. 208-213. (in Bulg.)

5. Gazheva I.D. "...egda zahozhdashe solnce": svet vechernij v proizvedenijah F.M. Dostoevskogo i Andreja Belogo ["...while the Sun Was Setting": the Evening Light in the Works of F. M. Dostoyevsky and Andrei Bely]. *Dostoevskii i mirovaja kul'tura. Filologicheskii zhurnal* [Dostoevsky and World Culture. Philological Journal], 2020, No. 1(9), pp. 51-82.

6. Dostoevskii F.M. *Poln. sobr. soch.: v 30 t.* [Complete works: in 30 vols.]. Leningrad, Nauka Publ., 1972–1990. (In Russ.)

7. Esaulov Y. *Khudozhestvennyi mir Dostoevskogo v svete oppozitsii "turodstvo/shutovstvo" i pozit-siia Bakhtina: na materiale fantasticheskogo rasskaza "Krotkaia"* [Dostoevsky's Fictional World in the Light of the "Foolishness for Christ/Buffoonery" Opposition and Bakhtin's Position: With Reference to the Fantastic Story A Gentle Creature]. *Dostoevskii i mirovaya kul'tura. Almanach.* [Dostoevsky and World Culture. Almanac.] 2018. No. 36. Saint Petersburg, Serebryanyj vek Publ., pp. 75-86. (In Russ.)
8. Zhennet Zh. *Raboty po poetike* [Works on poetics]. Moscow, Yzdatel'stvo ymeny Sabashnykovykh Publ. Available at: <http://niv.ru/doc/zhenett-raboty-po-poetike/utopiya-literatury.htm> (last accessed: 03.02.2020) (In Russ.)
9. Igumen N *Prishel'cy: Novaja kul'tura. Novaja religija. Novyj chelovek* [Newcomers: A New Culture. A New Religion. A New Man]. *Ot chego nas hotjat "SPASTI" NLO, jekstrasensy, okkul'tisty, magi* [From What are "saving" us UFO, Extrasensory, Occultists, Wizards]. Moscow, Danilovskij blagovestnik. S., Rodnoe slovo Publ., 2009, pp. 5-365. (In Russ.)
10. Kasatkina T.A. *Sviashchennoe v povsednevnom: dvusostavnyi obraz v proizvedeniiakh F.M. Dostoevskogo.* [The Sacred in the Ordinary: the Two-folded Image in Dostoevsky's Texts]. Moscow, IMLI RAN Publ., 2015. 528 p. (In Russ.)
11. *Klassifikacija psichicheskikh rasstrojstv MKB-10. Klinicheskie opisanija i diagnosticheskie ukazanija* [Classification of Mental Disorders ICD-10. Clinical Descriptions and Diagnostic Instructions]. Available at: http://web.krao.kg/10_psihologia/0_pdf/5.pdf (last accessed: 03.02.2020) (In Russ.)
12. Lotman Ju.M. *Hudozhestvennoe prostranstvo Gogolja* [Art space in the Prose of Gogol]. Lotman Ju.M. *O russkoj literature. Stat'i i issledovanija (1958–1993). Istorija russkoj prozy. Teorija literatury.* [About Russian Literature. Articles and researches (1958-1993). History of Russian Prose. Theory of Literature] Saint Petersburg, Iskusstvo Publ., pp. 622–658. (In Russ.)
13. Lotman Ju.M. *Struktura hudozhestvennogo teksta* [The Structure of the Artistic Text]. Lotman Ju.M. *Ob iskusstve.* [About Art]. Saint Petersburg, Iskusstvo - Spb Publ., 1998, pp. 14–85. Available at: https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/Lotman/_15.php (last accessed: 26.03.2020) (In Russ.)
14. Mihnovec, N.G. *136-j psalom v tvorchestve Dostoevskogo* [136 Psalm in the Works of Dostoevsky]. *Dostoevskij. Materialy i issledovanija* [Dostoevsky. Materials and Studies]. Vol. 17. Saint Petersburg, Nauka Publ., 2005, pp.61–91 (In Russ.).
15. *Rannie slavjanofily: A.S. Homjakov, I.V. Kireevskij, K.S. i I.S. Aksakovy* [Early Slavophiles: A.S. Khomyakov, I.V. Kireevsky, K.S. and I.S. Aksakov]. Ed. by N.L. Brodskij. Moscow, T-vo I.D. Sytina, 1910. LXVI, 206 p. (In Russ.)
16. Sedakova O.A. "Neudavshaiasia epifaniia": dva khristianskikh romana, "Idiot" i "Doktor Zhivago" [A "Failed Epiphany": Two Christian Novels, "The Idiot" and "Doctor Zhivago"]. *Sedakova O. A. Chetyre toma. Tom III. Poetica.* [Works in Four Volumes. Vol. III. Poetics.] Moscow, PROMEDIA. Russkii fond sodeistviia obrazovaniiu i nauke Publ., 2010, pp.376-393. (In Russ.)
17. Sedakova O.A. *O pokajanii i raskajanii* [On Repentance and Penance.]. Available at: <http://www.olgasedakova.com/Moralia/1775> (last accessed: 18.03.2020) (In Russ.)
18. Solov'ev S.M. *Izobrazitel'nye sredstva v tvorchestve F.M. Dostoevskogo. Ocherki* [Visual Tools in the Works of F. M. Dostoevsky. Essays]. Moscow, Sovetskij Pisatel' Publ., 1979. 352 p. (In Russ.)
19. Stepanjan K.A. *Javlenie i dialog v romanah F. M. Dostoevskogo* [Phenomenon and Dialogue in the Novels of F.M. Dostoevsky]. Saint Petersburg, Kruga Publ., 2010. 400 p. (In Russ.)

20. Stepanjan K.A. *Dostoevskij i Servantes: dialog v bol'shom vremeni* [Dostoyevsky and Cervantes. The dialogue in the Big Time]. Moscow, Yazyki slavyanskoy kultury Publ., 2013. 368 p. (In Russ.)

21. Suzi V. N. *Ikona v povesti Dostoevskogo «Krotkaja»: o dominantnoj i sluzhebnoj detali* [The Icon in Dostoevsky's Short Story "A Gentle Creature": on the Dominant and Service Detail]. Available at: <http://litbook.ru/article/9746/> (last accessed: 12.01.2020) (In Russ.)

22. Toporov V.N. O strukture romana Dostoevskogo v sviazi s arkhainymi skhemami mifologicheskogo myshleniia ["Prestuplenie i nakazanie"] [On the Structure of a Dostoevsky's Novel in Connection with Archaic Schemes of Mythological Thinking ("Crime and Punishment")]. *Toporov V. N. Mif. Ritual. Simvol. Obraz. Issledovaniia v oblasti mifopoeticheskogo. Izbrannoe* [Myth. Ritual. Symbol. Image. Selected works on Mythopoetic]. Moscow, IG "Progress" – "Kul'tura" Publ., 1995, pp.193-258. (In Russ.)

23. Tjupa V.I. *Diskursnye formacii: ocherki po komparativnoj ritorike* [Discourse Formations: Essays on Comparative Rhetoric]. Moscow, Izdatel'stvo Jurajt Publ., 2018. 274 p. (In Russ.)

24. Chzhan Bjangje *Ljubov', zablockirovannaja gordynej: ob illjuzornosti sistemy i mehanizme smerti v rasskaze "Krotkaja"* [Love Blocked by Pride: about the "System" Illusiveness and Mechanism of Death in F.M. Dostoyevsky's story "A Gentle Creature"]. *Dostoevskii i mirovaja kul'tura. Al'manakh* [Dostoevsky and World Culture. Almanac], 2018, No. 22, pp. 85-101 (In Russ.)

25. Shmid V. *Narratologija* [Narratology]. Moscow, Jazyki slavjanskoj kul'tury Publ., 2003. 312 p. (In Russ.)