

часть общества не переставала развиваться и постоянно старалась идти в уровень с современными требованиями. Этого-то и не сообразили почтенные люди, вновь выступившие ныне на литературное поприще, после десятилетнего молчания».<sup>35</sup> Своего рода «откликом» Достоевского на этот «вызов» стал детально воспроизведенный, персонализированный и фельетонно сопряженный с именами «г-на —бова», «Фаддея Венедиктовича» и «Нового Поэта» финал «Слабого сердца» в «Петербургских сновидениях в стихах и прозе» — тексте, близком к «Скверному анекдоту» и по составу, и по тону (19, 69).

Пралинский, таким образом, похож на «Белинского» из текстов Панаева, Минаева, Добролюбова, возможно, Тургенева.<sup>36</sup> Похож герой «Скверного анекдота» и на самый «текст Белинского», со временем ставший знаковым эквивалентом «всего отрешившегося от России» и даже побудивший автора романа «Идиот» прямо назвать «лучшего либерала» Белинского «ретроградом» (28<sub>2</sub>, 259).

Наконец, учитывая символичность псевдонима поэтики в смысловой структуре «Скверного анекдота», нельзя исключить и предположения относительно обыгрывания Достоевским реальной фамилии критика (5, 23).<sup>37</sup>

<sup>35</sup> Добролюбов Н. А. Собр. соч. Т. 4. С. 68.

<sup>36</sup> Ср. рассказ 1860 года о случае «восьмидневного разрешения сомнений» — Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 28-ми т. М., 1983. Т. 11. С. 172. Вариант этого рассказа, усиленный мотивом «мучительного уразумения» в добровольном «заточении», — см.: Свяжшский Д. (Минаев Д. Д.). Виссарион Григорьевич Белинский. С. 48—49.

<sup>37</sup> Ср. рекомбинаторную этимологию «Беллынский» в ранней «сплетне-легенде» о «бойком цинике» (Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем. Т. 11. С. 21).

С. Ю. ЯСЕНСКИЙ

## О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ ЛИТЕРАТУРНОГО И КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОГО КОНТЕКСТА РОМАНА «ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ»

Контекст романа «Преступление и наказание» исследован глубоко и подробно. Однако в произведениях Достоевского скрыты новые возможности прочтения текста и контекста в их взаимосвязи. Эти возможности связаны и с наличием литературных аллюзий, потенцированных в тексте; и с выявлением разнообразных типологических переключек произведения с различными явлениями творческой мысли, предшествовавшими роману, современными ему или последовавшими в позднейшее время; и с уточнением интерпретации текста путем его культурологического анализа.

Целью данных заметок является конкретный анализ отдельных моментов художественного и философского контекста романа, не претендующий на теоретическое осмысления вопроса о том, какими средствами достигает Достоевский специфического соотношения между целеустремленной к воплощению замысла творческой волей и контекстуальной широтой и «разомкнутостью» произведения. Такая задача потребовала бы специально-пространного исследования; в данном случае перед нами стояли прежде всего проблемы конкретного анализа, не отменяющие, впрочем, умозаключений более общего рода.

## 1

Стихотворение Ф. И. Тютчева «Пошли, Господь, свою отраду...», которое, на наш взгляд, повлияло на ряд сюжетно-композиционных мотивов романа, было впервые опубликовано в журнале «Современник» (1854. № 3). Приводим его текст полностью.

Пошли, Господь, свою отраду  
Тому, кто в летний жар и зной,  
Как бедный нищий, мимо саду  
Бредет по жаркой мостовой;

Кто смотрит вскользь через ограду  
На тень деревьев, злак долин,  
На недоступную прохладу  
Роскошных светлых луговин.

Не для него гостеприимной  
Деревья сенью разрослись,  
Не для него, как облик дымный,  
Фонтан на воздухе повис.

Лазурный грот, как из тумана,  
Напрасно взор его манит,  
И пыль росистая фонтана  
Главы его не освежит.

Пошли, Господь, свою отраду  
Тому, кто жизненной тропой,  
Как бедный нищий, мимо саду  
Бредет по знойной мостовой.

Июль 1850.

Образы стихотворения — «летний жар и зной», «бедный нищий», «ограда», «сад», «недоступная прохлада», «фонтан» — в ряде случаев прямо, а порою косвенным путем корреспондируют с отдельными эпизодами романа «Преступление и наказание». Выделим три таких эпизода, которые, будучи сопоставлены между собой, образуют цепь сюжетно-композиционных мотивов.

Сну Раскольникова о забитой кляче предшествует следующее описание его блужданий по Петербургу:

«Таким образом прошел он весь Васильевский остров, вышел на Малую Неву, перешел мост и поворотил на Острова. Зелень и свежесть понравились сначала его усталым глазам, привыкшим к городской пыли, к известке и к громадным, теснящим и давящим домам. Тут не было ни духоты, ни вони, ни распивочных. Но скоро и эти новые, приятные ощущения перешли в болезненные и раздражающие. Иногда он останавливался перед какою-нибудь изукрашенной в зелени дачей, смотрел в ограду, видел вдаль, на балконах и на террасах разряженных женщин и бегающих в саду детей. Особенно занимали его цветы: он на них всего дольше смотрел» (6, 45).

Соответствие данного фрагмента лирической теме (и ее образному воплощению) тютчевского стихотворения можно было бы признать случайным, если бы не другой эпизод романа, подтверждающий такое соответствие. В этом эпизоде в аналогичном контексте использован тот же образ, который у Тютчева является центральным (фонтан), причем образ этот так же акцентрирован и — в композиционном отношении — образует «центростремительную» кульминацию эпизода. Раскольников идет к дому старухи, чтобы совершить убийство.

«Прежде, когда случалось ему представлять все это в воображении, он иногда думал, что очень будет бояться. Но он не очень теперь боялся, даже не боялся совсем. Занимали его в это мгновение даже какие-то посторонние мысли, только все ненадолго. Проходя мимо Юсупова сада, он даже очень было занялся мыслию об устройстве высоких фонтанов и о том, как бы они хорошо освежали воздух на всех площадях. Мало-помалу он перешел к убеждению, что если бы распространить Летний сад на все Марсово поле и даже соединить с дворцовым Михайловским садом, то была бы прекрасная и полезнейшая для города вещь. Тут заинтересовало его вдруг, почему именно, во всех больших городах, человек не то что по одной необходимости, но как-то особенно склонен жить и селиться именно в таких частях города, где нет ни садов, ни фонтанов, где грязь и вонь, и всякая гадость» (6, 60).

Третий эпизод, выбранный нами, корреспондирует со стихотворением опосредованно, переключаясь с теми фрагментами, что были приведены выше. Это греза Свидригайлова в забытии, предшествующем самоубийству.

«Ему вообразился прелестный пейзаж: светлый, теплый, почти жаркий день, Троицын день. Богатый, роскошный деревенский коттедж, в английском вкусе, весь обросший душистыми клумбами цветов, обсаженный грядами, идущими кругом всего дома; крыльцо, увитое вьющимися растениями, заставленное грядами роз; светлая, прохладная лестница, устланная роскошным ковром, обставленная редкими цветами в китайских банках. Он особенно заметил в банках с водой, на окнах, букеты белых и нежных нарцисов, склоняющихся на своих ярко-зеленых,

тучных и длинных стеблях с сильным ароматным запахом. Ему даже отойти от них не хотелось, но он поднялся по лестнице и вошел в большую, высокую залу, и опять и тут везде, у окон, около растворенных дверей на террасу, на самой террасе, везде были цветы. Полы были усыпаны свежее накошенной душистой травой, окна были отворены, свежий, легкий, прохладный воздух проникал в комнату, птички чирикали под окнами, а посреди залы, на покрытых белыми атласными пеленами столах, стоял гроб» (6, 391).

В каком соотношении находится текст Достоевского с тем контекстом, который представляет в данном случае тютчевское стихотворение? Выскажем ряд предположений. И Раскольников, и Свидригайлова влечет мир живой жизни, который воплощен в романе в образе цветущего оазиса, полного прохлады и свежести, — воображаемого (греза Свидригайлова и мечта Раскольникова о фонтане) или реального (дача, у ограды которой останавливается Раскольников). Устремления героев к этому миру, быть может, равно напряжены, однако их судьбы в романе противоположны друг другу. Тютчевский контекст, несколько расширяя смысловое поле текста романа, вносит в его системные отношения дополнительные акценты. Императив стихотворения — «Пошли, Господь, свою отраду» — относится к «тому, кто (...) как бедный нищий...»; возможно, здесь присутствуют и евангельские коннотации.

Раскольников, каким он предстает в романе, отнюдь не «нищий духом», но он обнищал буквально (бедственное социальное положение, нищенская одежда, убогое жилище). Помимо реалистических мотивировок состояния героя, символизация его «нищеты», вероятно, восходит к мифологическим истокам (нищий мудрец) и евангельским изречениям и притчам. Нищенское положение Раскольникова оказывается в какой-то мере шансом на Божью милость, на духовное спасение, которое предлагает эпизод романа. Нищий в православной традиции — это тот, кто молится за других и о ком молят другие, и поэтому в положении Раскольникова есть спасительный залог. Пусть Раскольников бросает в воду двугривенный, который ему подали, — бунт еще торжествует, но милостыня уже была подана. У Свидригайлова никаких возможностей и залогов такого рода нет, молитвенный рефрен тютчевского стихотворения не о таком человеке просит у Господа — так тютчевский мотив в какой-то мере усиливает контрапункт образов двух героев, который задан творческой волей Достоевского.

## 2

Во время первой встречи Раскольникова с Порфирием Петровичем главный герой романа пространно излагает свою сокровенную идею, разясняя ее присутствующим. Прежде чем ком-

ментировать один из мотивов произведения, выделим несколько специфических духовных моментов в монологе Раскольникова. Во-первых, он относится к своей идее истово и религиозно: «Я только в главную мысль мою верю». Религиозность Раскольникова носит, впрочем, вполне еретическую окраску. Проясняя еретический разворот духовного поиска героя, заметим лишь, что его рассуждения о том, что «все (...) законодатели и установители человечества, начиная с древнейших, (...) и все, не то что великие, но и чуть-чуть из колеи выходящие люди, то есть чуть-чуть даже способные сказать что-нибудь новенькое, должны, по природе своей, быть непременно преступниками» (6, 199—200), — остаются неполными без разъяснения вопроса о том, какое отношение к этой мысли имеет образ Христа, приходившего сказать новое слово и утвердившего на земле Новый Завет. Раскольников этого вопроса или не замечает, или свой ответ на него утаивает, замалчивает. Концовка же его монолога, показательная для «двоящихся мыслей» героя, утверждает еретический характер его позиции: «Одним словом, у меня все равносильное право имеют и — *vive la quette éternelle*, — до Нового Иерусалима, разумеется!» (6, 201).

Займованный из Апокалипсиса образ, очевидно, имеет в данном случае и социалистическую «начинку» (ср. комментариев к роману: «По учению сенсимонистов, вера в Новый Иерусалим означала веру в наступление будущего „золотого века“» — 7, 380). Раскольников опасно играет с вещами священными и заповедными, двусмысленность идей, которые он исповедует, не проходит мимо внимания Порфирия Петровича, и тот задает ему несколько вопросов, касающихся именно религиозной позиции героя.

« — Так вы все-таки верите же в Новый Иерусалим?

— Верую, — твердо отвечал Раскольников (...).

— И-и-и в Бога веруете? Извините, что так любопытствую.

— Верую, — повторил Раскольников, поднимая глаза на Порфирия.

— И-и в воскресение Лазаря веруете?

— Ве-верую. Зачем вам всё это?

— Буквально веруете?

— Буквально» (6, 201).

Ответ Раскольникова на первый вопрос неясен, поскольку может быть так же двусмыслен, как и само упоминание Нового Иерусалима в концовке его монолога. Второй ответ Раскольникова допускает толкования: он может иметь, например, преимущественно ветхозаветную окраску. Но любопытнее всего ответ на третий вопрос о воскресении Лазаря, когда речь заходит о чуде, сотворенном Христом, когда надо высказать отношение к Его образу и Его учению. Почему Раскольников, отвечая, заикается: «Ве-верую»? Едва ли это можно интерпретировать только как психологическую деталь, скорее здесь есть более глубокий подтекст. Выскажем свои предположения на этот счет.

В Соборном Послании святого апостола Иакова сказано: «Ты веруешь, что Бог един: хорошо делаешь; и бесы веруют и трепещут» (Иаков. 2, 19). Если в тексте романа присутствуют коннотации, связанные с этими словами, то необходимо признать, что они входят в его контекст, а следовательно, в какой-то степени ориентируют некоторые смыслы и значения произведения. Доводом в пользу данного утверждения является то, что мотив одержимости Раскольникова в романе присутствует.

Когда Раскольников «услышал, что студент говорит офицеру про процентщицу (...) это уже одно показалось ему каким-то странным. (...) Конечно, случайность, но он вот не может отвязаться теперь от одного весьма необыкновенного впечатления, а тут как раз ему как будто кто-то подслуживается» (6, 53). И затем: «Этот ничтожный (...) разговор имел чрезвычайное на него влияние при дальнейшем развитии дела: как будто действительно было тут какое-то предопределение, указание...» (6, 55). В сцене признания Раскольникова Соне он говорит ей: «Разве я старушонку убил? Я себя убил, а не старушонку! Тут так-таки разом и ухлопал себя, навеки! А старушонку эту черт убил, а не я...» (6, 322).

Мотив фатального и демонического в судьбе Раскольникова, который, как нам представляется, отразился в охватившем героя «трепете», прорвавшемся наружу в его ответе на вопрос Порфирия, связан и с более широкой проблемой мистического в творчестве Достоевского. Ограничимся здесь лишь некоторыми замечаниями.

Понятно, что писатель, затрагивающий религиозные проблемы, не может пройти мимо вопроса о роли и значении мистического начала в жизни человека. Достоевский этот вопрос в своем творчестве неоднократно затрагивал, но главным образом в художественной форме, путем контроверзы и контрапункта. В «Преступлении и наказании» это еще и рассказ Свидригайлова о посмертных посещениях Марфы Петровны, и его рассуждения о привидениях. В «Братьях Карамазовых» — разговор Ивана с чертом, реалистическая мотивировка которого (болезнь Ивана) не снимает вполне вопроса о мистической природе происходящего. В «Бесах» и сам сюжет романа, и система его образов предполагают соотнесенность с мистическим планом, что прямо заявлено самим заглавием романа. Примеры эти можно было бы множить, но мы остановимся здесь на рассмотрении лишь одного момента, связанного с постановкой данной проблематики у Достоевского. Эпилепсия, которая в культурологическом аспекте является «священной болезнью», связанной с прикосновением к «мирам иным», преследует двух героев писателя: князя Мышкина и Смердякова. И в духовном, и в собственно мистическом плане личности этих героев прямо противоположны. Таким образом, материальная и одновременно мистическая подоснова их внутреннего мира и духовного опыта (эпилепсия) не означает одина-

кового отношения к жизни и ее ценностям. Над мистикой у Достоевского господствует иное — собственно религиозное — начало. В связи с этим важно следующее замечание повествователя в первой части «Преступления и наказания»: «Но Раскольников в последнее время стал суеверен. Следы суеверия оставались в нем долго еще спустя, почти неизгладимо. И во всем этом деле он всегда был склонен потом видеть некоторую как бы странность, таинственность, присутствие каких-то особых влияний и совпадений» (6, 52).

«Странность» этого дела, действительно, отрицать невозможно. Но не видеть в нем ничего, кроме «странности», есть суеверие. История Раскольникова имеет высший метафизический религиозный смысл. И Достоевский показывает, как религия поглощает собою мистику во имя подлинного, здорового и здравого взгляда на жизнь.

### 3

Финал повести «Слабое сердце» (1847) содержит знаменитое исповедально-философское отступление, которому в творчестве писателя была уготована необычная судьба:

«Подойдя к Неве, он остановился на минуту и бросил пронзительный взгляд вдоль реки в дымную, морозно-мутную даль, вдруг заалевшую последним пурпуром кровавой зари, догоравшей в мглистом небосклоне. Ночь ложилась над городом, и вся необъятная, вспухшая от замерзшего снега поляна Невы, с последним отблеском солнца, осыпалась бесконечными мириадами искр иглисто-инея. Становился мороз в двадцать градусов. Мерзлый пар валил с загнанных насмерть лошадей, с бегущих людей. Сжатый воздух дрожал от малейшего звука, и, словно великаны, со всех кровель обеих набережных подымались и неслись вверх по холодному небу столпы дыма, сплетаясь и расплетаясь в дороге, так что, казалось, новые здания вставали над старыми, новый город складывался в воздухе... Казалось, наконец, что весь этот мир, со всеми жильцами его, сильными и слабыми, со всеми жилищами их, приютами нищих или раззолоченными палатами — отрадой сильных мира сего, в этот сумеречный час походит на фантастическую, волшебную грезу, на сон, который в свою очередь тотчас исчезнет и искуритя паром к темно-синему небу. (...) Он вздрогнул, и сердце его как будто облилось в это мгновение горячим ключом крови, вдруг вскипевшей от прилива какого-то могучего, но доселе не знакомого ему ощущения. (...) Губы его задрожали, глаза вспыхнули, он побледнел и как будто прозрел во что-то новое в эту минуту» (2, 47—48).

Данный фрагмент замечателен сам по себе, по своей поэтической мощи и глубине проникновения в тайные области человеческого существования, замечательна и его судьба в последу-

ющем творчестве Достоевского: писатель еще раз включил этот текст (с небольшими и не принципиальными изменениями) в фельетон «Петербургские сновидения в стихах и прозе» (1861). Сам факт такого автоцитирования уже свидетельствует о необычном значении, которое Достоевский придавал данному тексту. Отмечалось это значение и исследователями творчества писателя. Так Ф. А. Степун, например, полагал, что «пережитое Достоевским на Неве превращение каменной реальности Петербурга в фантазмагорию дымящихся в небе громад является основным принципом его художественного творчества».<sup>1</sup> В то же время остается непроясненным тот смысл, какой приобретает данный фрагмент в конкретном контексте этих произведений: как правило, он читывается отдельно, сам по себе. Кроме того, в связи с проблематикой, вынесенной в заглавие данных заметок, важно следующее. Комментаторы творчества Достоевского не раз обращали внимание на то, что эпизод «видения на Неве» преломился в произведениях Достоевского еще дважды: в «Преступлении и наказании» (1866) и «Подростке» (1875). Таким образом, мы имеем дело не только с проблемой автоцитирования, но и автореминисценций, которые — в данном случае — существенны для понимания некоторых особенностей контекста романа «Преступление и наказание», служащих предметом нашего анализа.

Возвращение в большую литературу и поиск своего места в ней был для Достоевского прямо связан с размышлениями о кардинальной проблематике своего раннего творчества, и фельетон «Петербургские сновидения в стихах и прозе» непосредственно обращен к социально маркированным проблемам фантазии и мечты, которые Достоевский декларирует в данном случае как действенное средство «прозрения» в глубины общественно-философских вопросов эпохи.

Фантазия писателя вовлекает героя фельетона в глубь дальних последствий описанного происшествия, следом устремляется нравственное осмысление событий — так выстроен публицистический строй произведения, тогда как в романах Достоевского главенствует драматическое объективное начало: фантазмагория происходящего требует все более активного аналитического участия читателя, ставшего свидетелем действия.

В «Подростке» и «Преступлении и наказании» фантазмагория городской панорамы связана с особыми размышлениями, в которых на первый план выдвинуты разные смысловые акценты. Общим является сам творческий принцип, доминирующий в описании городских картин: преобладание фантастического элемента, возникающего из обыденной «пошлой» действительности. Эпизод «видения на Неве», родившийся в раннем творчестве Достоевского, оказался настолько многозначным, что его истолкование потребовало от самого автора новых художественных

---

<sup>1</sup> Степун Ф. А. Встречи. Мюнхен, 1962. С. 14.



ракурсов, разворачивающих философскую фантазмагорию каждый раз с неожиданной стороны. В «Подростке» подчеркнута призрачность Петербурга, петербургской действительности и самой его истории: «Мне сто раз, среди этого тумана, задавалась странная, но навязчивая греза: „А что, как разлетится этот туман и уйдет кверху, не уйдет ли с ним вместе и весь этот гнилой, склизлый город, подыметесь с туманом и исчезнет как дым, и останется прежнее финское болото, а посреди его, пожалуй, для красы, бронзовый всадник на жарко дышащем, загнанном коне?“» (13, 113).

«Самый умышленный город на свете» оказывается местом, где в силу особых исторических причин (петровская реформа) воплощена миражность и фантастика повседневной реальности: здесь все возможно, здесь рождаются идеологические мечты, овладевающие сердцами, здесь греза становится явью, и то, что носится в воздухе, обретает плоть и кровь, чтобы затем опять уйти в область фантомов, мир фантазий, обретающих действительность, мир, не имеющий под собой прочной почвы, — вот Петербург.

«Преступление и наказание» также затрагивает эту проблематику, однако в конкретном эпизоде, связанном с ранним творчеством, подчеркнуты прежде всего другие оттенки: «Случалось ему (...) пристально вглядываться в эту действительно великолепную панораму и каждый раз почти удивляться одному неясному и неразрешимому своему впечатлению. Необъяснимым холодом веяло на него всегда от этой великолепной панорамы: духом немым и глухим полна была для него эта пышная картина... Дивился он каждый раз своему угрюмому и загадочному впечатлению и откладывал разгадку его, не доверяя себе, в будущее. Теперь вдруг резко вспомнил он про эти прежние свои вопросы и недоумения, и показалось ему, что не нечаянно он вспомнил теперь про них» (6, 90). Окидывая взором невскую панораму (на этот раз уже после того, как он совершил убийство), герой вновь (как и персонаж «Слабого сердца») испытывает ощущение загадки, которую он не в силах до конца разгадать. И вновь, как и в ранней повести, эта загадка прочитывается в контексте произведения как вопрос о несправедном мире, в котором торжествует «дух немой и глухой», — мире, принявшем «отрицательное значение», мире, в котором звучат мотивы Апокалипсиса (в «Слабом сердце» их ощущение еще более явственно: новый город, возникающий над городской панорамой, вероятно, может означать и отзвук евангельского «Нового Иерусалима» — мотив тем более важный в его преемственности для «Преступления и наказания», что в романе он назван буквально — вспомним анализировавшийся выше разговор Порфирия Петровича и Раскольникова). Возможный социалистический подтекст картины, рисующей погрязший во зле мир, для «Преступления и наказания» очевиден, важен и глубоко преемствен по отношению к раннему

творчеству (что подчеркивает глубинное единство творческого пути Достоевского на всем его протяжении).<sup>2</sup> Однако в романе — в отличие от раннего творчества — он погружен в исключительно контрастный полемический контекст, раскрывающий всю опасность безбожного безблагодатного бунта. В то же время важно подчеркнуть, насколько действенными являются для творчества Достоевского пронизывающие его ряды однородных мотивов и автореминисценций, возникающих — снова и снова — в близком (или полемическом) контексте. Что же касается особенностей художественной фантазии Достоевского, то она проявляется не столько в фантастических образах или поворотах сюжета (хотя имеется и это), сколько в напряженной интеллектуальной атмосфере, граничащей с тайновидением. Достоевский создает атмосферу, в которой читателя манит ожидание разгадки некоей тайны (будь то тайна Петербурга или миропорядка в целом), разгадка эта не наступает, однако тайна не мистифицирована автором; она может быть понята лишь в результате сложных и тонких художественных соотношений и соответствий. Автор вовлекает читателя в напряженный интеллектуальный поиск разгадки мирообъемлющих тайн — задача, которая, как не раз утверждал Достоевский, невозможна без осмысления фантастического начала в самой действительности: «У меня свой особенный взгляд на действительность (в искусстве), и то, что большинство называет почти фантастическим и исключительным, то для меня иногда составляет самую сущность действительного. Обыденность явлений и казенный взгляд на них, по-моему, не есть реализм, а даже напротив» (письмо Н. Н. Страхову от 26 февр. (10 марта) 1869 года (29<sub>1</sub>, 19)).

На протяжении всего творчества из произведения в произведение Достоевский искал и находил фантастичность порядка вещей посреди самой действительности, и этот поиск означал для него открытие сокровенного смысла общественной реальности в ее движении к еще неясному (и уже угадываемому писателем) грядущему.

---

<sup>2</sup> А. Л. Бем — исследователь, много сделавший для понимания целостности творческого пути Достоевского, истолковал «видение на Неве» как философско-психологический кризис, предопределивший многие идеи позднейшего творчества писателя: «Здесь в момент „видения на Неве“ родился новый герой Достоевского, который в размышлении о судьбе „слабых сердцем“, „униженных и оскорбленных“ — затоскует по силе, попытается утвердить свое место в жизни даже через преступление. Другими словами, вместо простого наблюдателя чужого горя, или в лучшем случае „сочувствователя“, нарождается образ „протестующего героя“, отказывающегося признать и принять несправедливость и несправедливость мира. Отсюда прямой путь к бунту, к возвращению билета в царство небесное» (Бем А. Л. Первые шаги Достоевского: (Генезис романа «Бедные люди») // О Достоевском: Sbornik statí a materiálu. Praha, 1972. С. 63).