

Самый беглый анализ визуальных, акустических и обонятельных образов городской среды в «Преступлении и наказании» свидетельствует о том, что в духоте переулков вокруг Сенной, в духоте дешевых комнатух, похожих на шкаф или на гроб, рождаются страшные, ущербные мысли «Всем человекам надобно воздуху» (6, 336), — говорит Свидригайлов,¹⁸ который стреляет себе в лоб за Невой, в густом и холодном тумане. На протяжении всей этой сцены слово *земля* не упомянуто ни разу: все время вода, сырость, туман, ветер, мокрые кусты и даже (примечательная деталь!) бесконечная деревянная мостовая Большого проспекта, по которой идет самоубийца и которая заканчивается, — разумеется, землей, но об этом в романе ни слова.

Кажется, еще никто не отметил, что жара и духота, сопровождавшие героев на протяжении почти всего романа, кончились грозой, которая разразилась ровно за сутки до целования земли: «К десяти часам надвинулись со всех сторон страшные тучи, ударил гром, и дождь хлынул, как водопад. Вода падала не каплями, а целыми струями хлестала землю» (6, 384). Поистине мифологический образ — животворящая влага! При всем том Достоевский, как метко заметил гениальный М. М. Бахтин, амбивалентен¹⁹ эта оросившая городскую землю первая и последняя в романе небесная влага предвещает и смерть Свидригайлова, и «воскресение» Раскольникова.

Воскресший к новой жизни бывший преступник окончательно поверит в чудо о Лазаре уже в эпилоге, на каторге. Душный каменный Петербург превратится в воспоминание, похожее на страшный сон. И на протяжении эпилога упоминание о земле ни в каком значении уже не появится ни разу.

в таких частях города, где нет ни садов, ни фонтанов, где грязь и вонь, и всякая гадость» (6, 60). А где сады, там и земля.

¹⁸ Те же слова повторяет Порфирий Петрович во время последней беседы с Раскольниковым, когда предлагает ему не трусить, а явиться с повинной: «Вам теперь только воздуху надо, воздуху, воздуху!» (6, 351).

¹⁹ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1974. С. 140—155, 174—175.

Ф В МАКАРИЧЕВ

ФЕНОМЕН «ХОХЛАКОВЩИНЫ»

Хохлакова традиционно воспринимается в романе «Братья Карамазовы» как второстепенный персонаж. В то время как она представляет не только уникальный опыт Достоевского в создании женских образов, но и характеров вообще. Ведь за этим образом

можно усмотреть не менее яркое явление, чем «хлестаковщина» или даже «карамазовщина» В чем же суть этого явления? Наверное (как и в карамазовщине), в растворенности многих мотивов и тем в этом образе, в неделимости этого образа только на самого себя, в нем всегда что-то «остается в остатке», что-то, что вступает в диалог со многими идеями, образами, характерами других героев

Хохлакова выделяется из целого ряда женских образов у Достоевского Как правило, образы женщин у Достоевского разделяются на два основных типа женщины-мученицы (сюда же можно отнести женщин-юродивых или с чертами юродивых), у которых ущербное женское начало заменяется религиозностью, уходит в инстинкт материнства (Соня Мармеладова, Софья в романе «Подросток», Марья Лебядкина) и «роковые женщины», властные натуры, в своей женской истерии доходящие до самодурства (Настасья Филипповна, Катерина Ивановна в романе «Братья Карамазовы») Можно выделить еще тип женщины-«сестры милосердия» (Лиза в «Записках из подполья», Даша в романе «Бесы»)

Госпожа Хохлакова же, по моему мнению, располагается где-то между ними, на перекрестке всех этих типов Сочетая в себе черты названных типов и не относясь ни к одному из них в полной мере, она в чем-то профанирует их, переводит в какой-то игриво-шутовской план, пародирует их В то же время за Хохлаковой угадывается и реальный психологический тип женщины, который Достоевский впервые запечатлел в своем творчестве

Достоевский назвал Алешу носителем «сердцевины целого» в общечеловеческом смысле Так, может быть, госпожа Хохлакова является носителем «сердцевины целого» женщины у Достоевского? У С Аверинцева есть замечание, афористично выражающее суть женско-мужских отношений «Честертон, восхвалявший брак, как никто другой, отмечал „по мужским стандартам любая женщина — сумасшедшая, по женским стандартам любой мужчина — чудовище“»¹ Если верить этому полушутливому/полусерьезному замечанию, Хохлакова — настоящая женщина!

Хохлакова — взбалмошная, неуправляемая, непредсказуемая, стихийная натура Однако она никогда не срывается в истерику, о чем замечает сама «Отчего у меня никогда не бывает истерики?» (15, 19) И это, несмотря на то что сама Хохлакова, по собственному признанию, «два раза сходила с ума и ее лечили!»¹ Она так же, как и многие роковые, inferнальные женщины в романах Достоевского, не может контролировать себя, ее постоянно «несет», а точнее, она постоянно «на взлете» Так, например, если по отношению к Катерине Ивановне автор использует сравнение «как с горы полетела», т е обозначает направление вниз, то Хохлакову чаще всего сопровождает восторг,

¹ Аверинцев С София-Логос Словарь Киев, 2001 С 354—355

ей более свойственно состояние эйфории, что символизирует направление вверх.

Хохлакова не становится причиной катастрофы, ее состояния «измененного сознания» парадоксальным образом лишены трагизма и внутреннего надлома (в отличие от той же Катерины Ивановны). В ней не ощущается трагического раздвоения личности. В то же время Хохлакова изображена Достоевским в разных амплуа — сомневающейся («МалOVERная дама»), спасительницы и прорицательницы («Золотые прииски»), устроительницы женского счастья («У Хохлаковых»), мученицы («Сговор», «Больная ножка»). Эти-то случайные амплуа и помогают Хохлаковой войти во взаимодействие с другими образами романа, очень различными типологически и функционально. Для нее эти амплуа подчеркнута случайны, но именно в них, как в кривом зеркале, отражаются многие герои со своими взглядами, идеями, нормами, ценностями и т. д. Например, по форме религиозного вопрошания Хохлакова напоминает и Ивана, основной вопрос которого «настоятельно требует разрешения» (14,65), и Федора Павловича, шутовские признания которого настолько откровенны, глубоки и неоднозначны, что порой с трудом поддаются анализу. В монастыре Хохлакова признается Зосиме: «Я страдаю... неверием...

— В Бога неверием?

— О нет, нет, я не смею и подумать об этом, но будущая жизнь — это такая загадка! {...}Послушайте, вы целитель, вы знаток души человеческой; я, конечно, не смею претендовать на то, чтобы вы мне совершенно верили, но уверяю вас самым великим словом, что я не из легкомыслия теперь говорю, что мысль эта о будущей загробной жизни до страдания волнует меня, до ужаса и испуга... и я не знаю, к кому обратиться, я не смела всю жизнь... {...} — Она всплеснула руками» (14, 51—52).

Напомню, в главе «Зачем живет такой человек» Зосима так раскрывает сущность страдания и упоения им же Ивана: «Идея эта (о последствиях иссякновения у людей веры в бессмертие души. — Ф. М.) еще не решена в вашем сердце и мучает его. Но и мученик любит иногда забавляться своим отчаянием, как бы тоже с отчаяния. Пока с отчаяния и вы забавляетесь — и журнальными статьями, и светскими спорами, сами не веруя своей диалектике и с болью сердца усмехаясь ей про себя... В вас этот вопрос не решен, и в этом ваше великое горе, ибо настоятельно требует разрешения...» (14, 65).

По своему пафосу слова и жесты Хохлаковой напоминают экзальтированные «выступления» Федора Павловича: «Учитель! — повергся он вдруг на колени, — что мне делать, чтобы наследовать жизнь вечную?» (14, 41). По содержанию — серьезные сентенции Ивана. Иногда встречаются почти полные совпадения. Хохлакова — Зосиме: «Вы скажете и как будто пронзите»(14, 51); «Вы меня раздавили!

Я теперь только, вот в это мгновение, как вы говорили, поняла, что я действительно ждала только вашей похвалы моей искренности, когда вам рассказывала о том, что не выдержу неблагодарности. Вы мне подсказали меня, вы уловили меня и мне же объяснили меня!»(14,53). Федор Павлович: «Вы меня замечанием этим как бы насквозь прочкнули и внутри прочли» (14, 41). Рассуждение же Ивана о любви к «дальним» и «ближним» в главе «Бунт» почти дословно перекликается с диалогом между Хохлаковой и Зосимой (14, 53, 215).

Быстрая смена «сценических амплуа» передает динамику внутренних состояний героини. Причем Хохлакова не всегда успевает переключиться с одной роли на другую и, как бы не доиграв одну роль, начинает параллельно играть другую: «...Видите, голубчик мой, — госпожа Хохлакова вдруг приняла какой-то игривый вид, и на устах ее замелькала милая, хотя и загадочная улыбочка, — видите, я подозреваю... вы меня простите, Алеша, я вам как мать... о нет, нет, напротив, я к вам теперь как к моему отцу... потому что мать тут совсем не идет...» (15, 15—16). (Невольно приходит на ум искреннее недоумение Федора Павловича по поводу того, что мать Алеши приходится также матерью Ивану: «Ты про какую мать?» (14, 127)). Или его схожие «театральные экспромты»: «Воистину ложь есмь и отец лжи! Впрочем, кажется не отец лжи, это я все в текстах сбиваюсь, ну хоть сын лжи, и того будет довольно» (14, 41).

Так, используя чисто женское средство воздействия — обморок, Хохлакова настолько грубовато обнажает этот прием перед Алексеем, что возникает комический эффект, который усиливается еще и оттого, что героиня впопыхах не удосуживается придать своим поступкам какую-либо связанность или логическую завершенность: «Только вдруг я лежу, как вот теперь пред вами, и думаю: будет или не будет благородно, если я Михаила Ивановича вдруг прогоню за то, что неприлично кричит у меня в доме на моего гостя? И вот верите ли: лежу, закрыла глаза и думаю: будет или не будет благородно, и не могу решить, и мучаюсь, и мучаюсь, и сердце бьется: крикнуть аль не крикнуть? (Почти как метания Ивана на суде: «Захоцу — вскоцу, захоцу — не вскоцу» (15, 116) — *Ф. М.*). Один голос говорит: кричи, а другой говорит: нет, не кричи! Только что этот другой голос сказал, я вдруг и закричала и *вдруг упала в обморок* (курсив мой. — *Ф. М.*). Ну, тут, разумеется, шум. *Я вдруг встаю и говорю...* (курсив мой. — *Ф. М.*)» (15, 17).

Создается впечатление, что в речь героини о себе самой врывается «авторитетное повествовательное слово». И на границе этого «авторитетного слова» и психопатологии рождаются ее блистательные режиссерские экспромты. Именно эти «черновые прогоны» «рваным монтажом» отчасти извиняют героине некоторые шероховатости и неувязки в изложении. Ее речь как будто сориентирована на немедленную режиссерскую постановку, «проигрыш», а не на

устный правдоподобный рассказ. Так, например, Хохлакова продолжает следующим образом рассказ о том, как она «отказала от дома» Ракитину: «Я вдруг встаю и говорю Михаилу Ивановичу: мне горько вам объявить, но я не желаю вас больше принимать в моем доме. Так и выгнала. Ах, Алексей Федорович! Я и сама знаю, что скверно сделала, я все лгала, я вовсе на него не сердилась, но мне вдруг, главное вдруг, показалось, что это будет так хорошо, эта сцена... Только верите ли, эта сцена все-таки была натуральна, потому что я даже расплакалась и несколько дней потом плакала, а потом вдруг после обеда все и позабыла» (15, 17). (Почти как поручик Пирогов в «Невском проспекте» Гоголя, который, поев слоеных пирожков, тут же забывает о перенесенных побоях, обиде и мести!) Кстати, очень схожее признание делает и Федор Павлович Зосиме, открывая в себе «бездны» театральной эстетики: «Блаженный человек! Дайте ручку поцеловать, — подскочил Федор Павлович и быстро чмокнул старца в худенькую его руку. — Именно, именно приятно обидеться. Это вы так хорошо сказали, что я и не слышал еще. Именно, именно я-то всю жизнь и обижался до приятности, для эстетики обижался, ибо не токмо приятно, но и красиво иной раз обиженным быть; — вот что вы забыли, великий старец: красиво! Это я в книжку запишу! А лгал я, лгал, решительно всю жизнь мою, на всяк день и час» (14, 41).

Реальное положение вещей или даже сами события героиню как будто вообще мало интересуют, а между тем в ее разыгравшихся театральных фантазиях, как в кривом зеркале, отражается и истинное состояние дел, приоткрывается самая суть этой реальности. Бурное воображение Хохлаковой подсказывает ей различные полубредовые толкования событий, полные, однако, глубокого аллегорического смысла в контексте романа (почти по Юнгу — Хохлакова является носителем «коллективного бессознательного»): «Ну так видите: сидит человек совсем не сумасшедший, только вдруг у него аффект. Он и помнит себя и знает, что делает, а между тем он в аффекте. Ну так вот и с Дмитрием Федоровичем, наверно, был аффект. Это как новые суды открыли, так сейчас и узнали про аффект. Это благодеяние новых судов. Доктор этот был и спрашивает меня про тот вечер, ну про золотые прииски: каков, дескать, он тогда был? Как же не в аффекте — пришел и кричит: денег, денег, три тысячи, давайте три тысячи, а потом пошел и вдруг убил. Не хочу, говорит, не хочу убивать, и вдруг убил. Вот за это-то самое его и простят, что противился, а убил.

— Да ведь он же не убил, — немного резко прервал Алеша. Беспокойство и нетерпение одолевали его все больше и больше.

— Знаю, это убил тот старик Григорий...

— Как Григорий? — вскричал Алеша.

— Он, он, это Григорий. Дмитрий Федорович как ударил его, так он лежал, а потом встал, видит, дверь открыта, пошел и убил Федора Павловича.

— Да зачем, зачем?

— А получил аффект. Как Дмитрий Федорович ударил его по голове, он очнулся и получил аффект, пошел и убил. А что он говорит сам, что не убил, так этого он, может, и не помнит. Только видите ли: лучше, гораздо лучше будет, если Дмитрий Федорович убил. Да это так и было, хоть я и говорю, что Григорий, но это наверно Дмитрий Федорович, и это гораздо, гораздо лучше! Ах, не потому лучше, что сын отца убил, я не хвалю, дети, напротив, должны почитать родителей, а только все-таки лучше, если это он, потому что вам тогда и плакать нечего, так как он убил, себя не помня или, лучше сказать, все помня, но не зная, как это с ним сделалось» (15, 18). Но такое, на первый взгляд бредовое, истолкование событий обнажает и истинные психологические мотивы поведения многих героев: уйти от ответственности, свалить вину на другого и смешать все в одну кучу, так чтобы уже «ни понять, ни определить» было невозможно, а через это — утвердить принцип своей непричастности и невиновности.

Сама реальность в «театральной обработке» Хохлаковой предстает как некая сложная система случайных мотивов поведения героев со множеством возможных исходов или сюжетных ходов. Стихийность ее природы проявляется еще и в том, что героиня оказывается не в состоянии справиться со всем этим нарастающим, как снежный ком, материалом, а потому и вынуждена постоянно и хаотически обращаться к кому бы то ни было за разъяснениями, и она буквально «жаждет» встреч с Алешей, с Зосимой, с Перхотиным и т.д. Примечательно в связи с этим, что Хохлакова прочит Катерине Ивановне в мужа «разумного и рассудительного» философа Ивана (быть может, называется и женская зависть), а не буйного и неотесанного Дмитрия. Ведь Иван действительно способен многое разъяснить, по-ученому растолковать, объяснить. И он не обманывает ее ожиданий. При ней Иван как бы тоже входит в роль. Так, например, в главе «Надрыв в гостиной» Иван Федорович в присутствии Хохлаковой и Алеши подробно анализирует поведение Катерины Ивановны, расписывает всю тяжесть неразделенной любви, объясняет психологические мотивы «надрыва» героини и даже выходит от нее именно таким «молодым человеком», каким, по мнению Хохлаковой, и надо выйти.

Ее бредовое на первый взгляд видение событий в контексте романа иногда приобретает значимый, глубокий смысл, исполняя роль карикатуры на расхожие идеи, мысли, правила. Например, ее мнение о новых судах присяжных — «карикатура» на суды и судопроизводство, а вместе с тем и на спасение и воскрешение человека: «Нет, пусть они его простят; это так гуманно, и чтобы видели благодеяние новых судов, а я-то и не знала, а говорят, это уже давно, и как я вчера узнала, то меня это так поразило, что я тотчас же хотела за вами послать; и потом, коли его простят, то прямо его из суда ко мне обедать, а я созову знакомых, и мы выпьем за новые суды. Я не думаю, чтоб он

был опасен, притом я позову очень много гостей, так что его можно всегда вывести, если он что-нибудь, а потом он может где-нибудь в другом городе быть мировым судьей или чем-нибудь, потому что те, которые сами перенесли несчастье, всех лучше судят. А главное, кто ж теперь не в аффекте, вы, я — все в аффекте...» (15, 18—19). (Действительно: «кто не желает смерти отца?», — «вы, я — все в аффекте!»). За обилием неопределенных местоимений (что-нибудь, где-нибудь, чем-нибудь) угадываются возможные сюжетные ходы.

Как много в этом выводе созвучий и со словами черта, и с сентенциями Ивана, и с откровенной казуистикой Смердякова! Кого только ни пародирует этот персонаж! Эта универсальная стихия подражания и пародирования как нельзя лучше вписывает этот образ в контекст карамазовщины, основным носителем которой является тот же Федор Павлович. Здесь уж действительно «все полюса сходятся», «параллельные прямые» легко пересекаются, а «противоречия» — никогда и не разбегались. Даже физиономизм Федора Павловича представляется чем-то более логичным, т. е. оправданным и обоснованным, чем «случайный» провидческий физиономизм Хохлаковой. Например, показательный диалог Федора Павловича с Миусовым о помещике Максимове:

«На фон Зона похож, — проговорил вдруг Федор Павлович.

— Вы только это и знаете... С чего он похож на фон Зона? Вы сами-то видели фон Зона?

— Его карточку видел. Хоть не чертами лица, так чем-то неизяснимым. Чистейший второй экземпляр фон Зона. Я это всегда по одной только физиономии узнаю» (14, 34). А вот «прозрения» Хохлаковой в диалоге с Митей, когда он, как бы хватаясь за соломинку, решился обратиться к ней за тремя тысячами: «Что думаете вы о золотых приисках, Дмитрий Федорович?

— О золотых приисках, сударыня! Я никогда ничего о них не думал.

— А зато я за вас думала! Думала и передумала! Я уже целый месяц слежу за вами с этою целью. Я сто раз смотрела на вас, когда вы проходили, и повторяла себе: вот энергический человек, которому надо на прииски. Я изучила даже походку вашу и решила: этот человек найдет много приисков» (14, 348). И ведь действительно Мите, похоже, надо «на прииски», чтобы что-то изменить в своей жизни, и он, возможно, действительно «найдет много приисков», когда отправится на каторгу. Примечательно в этих «режиссерских постановках» Хохлаковой и то, что в какой-то окарикатуренной форме они напоминают поведение Варвары Петровны Ставрогиной по отношению к Степану Трофимовичу Верховенскому. Напомню, Варвара Петровна «сочиняет» своему другу даже костюм! Быть может, в этих действиях кроются недореализованные материнские инстинкты?! (Эта деталь тем ценнее представляется для меня, что в свою очередь

вступает в диалог с стремлением такого уже мужского персонажа, как Петр Степанович, «выдумать человека, глядя на него из угла, и с ним жить», определить другому место, роль, иногда даже приклеить ярлык (как, например, Ставрогин Тихону)). Такое поведение женщины пробуждает у мужчин в подсознании отношение к ней как к матери и определяет тем самым его поведение и стиль их взаимоотношений (она ведет, он ведомый), который, однако, часто вызывает инстинкты приспособленчества и приживальщичества. Не случайно Степан Трофимович становится приживальщиком у Варвары Петровны и даже признает это сам, а Митя Карамазов с готовностью принимает роль «опытного больного»(14, 347).

Часто в сознании Хохлаковой происходит своего рода «сдвиг», в психологии именуемый, насколько известно, «неврозом перенесения», но только каким-то таким загадочным образом, что «перенесение» вроде бы есть, а вот «невроза» вроде бы и нет. Более того, создается впечатление, что сами эти амплуа или роли, которые она постоянно меняет, являясь случайными, не имеют к ее собственной натуре никакого отношения. Она всегда не равна себе, но в этом для героини нет трагизма, как например для Ивана, так как она этого не осознает и не принимает эти роли близко к сердцу. Эта постоянная смена ролей скорее свидетельствует о стихийности ее женского естества, в котором «тонет» или «вязнет» мужское понимание. Поэтому ей с легкостью удастся то, к чему тщетно стремится Иван, — «сесть меж двух стульев», «остаться при двух истинах».

Во внешне противоречивом поведении Хохлаковой прослеживается, с одной стороны, эстетическая увлеченность ролью, с другой — непосредственная, даже наивная реакция природы. Например, Иван, который рисуется ее воображению как «рыцарски образованный молодой человек», философ, с хорошими манерами, за которого она прочит Катерину Ивановну, оказывается внутренне неприемлем для нее в качестве друга и собеседника Лизы. Это проявляется в ее реакции на странные визиты Ивана Федоровича к Лизе. На требование Лизы отказать от дома Ивану, Хохлакова отвечает так: «...с какой же стати я буду отказывать такому достойному молодому человеку и притом с такими познаниями и с таким несчастьем, потому что все-таки все эти истории — это несчастье, а не счастье, не правда ли? Она (Лиза. — *Ф. М.*) вдруг расхохоталась над моими словами и так, знаете, оскорбительно. Ну я рада, думаю, что рассмешила ее, и припадки теперь пройдут, тем более, что я сама хотела отказать Ивану Федоровичу за странные визиты без моего согласия и потребовать объяснения» (15, 19—20). Примечательно, что детская наивность и откровенность госпожи Хохлаковой в чем-то вторят наивности и простодушию Федора Павловича: сравните его реакцию на смерть его первой супруги Аделаиды Ивановны. Об актерском же мастерстве и беззаветной, «даже в прямой ущерб себе», преданности «режис-

серским постановкам» отца Карамазова и говорить не приходится. Уместно будет вспомнить и рассуждения Алексея о театре и театральной игре вообще в разговоре с Колей Красоткиным.

В этом противоречивом поведении героини открывается удивительное тонкое чутье, свойственное, пожалуй, таким опытным сердцеведам, как Федор Павлович и Зосима. Не случайно и Федор Павлович замечает об Иване, что «он никого не любит» (14, 159), что он его боится «больше, чем того (Митьку. — *Ф. М.*)» (14, 130), и признается Алеше: «Вот ты его любишь (Митю. — *Ф. М.*), а я не боюсь, что ты его любишь. А кабы Иван его любил, я бы за себя боялся того, что он его любит» (14, 159).

Да и в самом каламбуре — «все эти истории — это несчастье, а не счастье, не правда ли?» — очень точно отражается противоречивая суть казуистики Ивана, «забавляющегося своим отчаянием, как бы тоже от отчаяния» (14, 65). Ведь если для Федора Павловича актуально: «Красиво иной раз обиженным быть!» (14, 41), то для Ивана актуально: «Красиво отчаявшимся быть!». Здесь немного другая эстетика, но с тем же знаком. И в этом опять же героиня очень похожа на Федора Павловича, «случайные» слова и каламбуры которого интересным образом преломляются (отражаются) в судьбах героев, достигая иногда вершины полукоридивого пророчества, вступая в странные диалоги с нравственными наставлениями старца Зосимы... Достаточно вспомнить такие, например, «лукавые» замечания Федора Павловича о Грушеньке, сделанные в келье старца Зосимы как будто в ответ на речь Миусова, на самом же деле обращенные ко всем: «...Эта „тварь“, эта „скверного поведения женщина“, может быть, святее вас самих, господа спасающиеся иеромонахи! Она, может быть, в юности пала, заеденная средой, но она „возлюбила много“, а возлюбившую много и Христос простил...

— Христос не за такую любовь простил... — вырвалось в нетерпении у кроткого отца Иосифа.

— Нет, за такую, за эту самую, монахи, за эту!..» (14, 69).

А вот «женский» взгляд на святость Грушеньки: «Ах, это она (Грушенька. — *Ф. М.*) всех погубила, а впрочем, я не знаю, говорят, она стала святая, хотя и поздно. Лучше бы прежде, когда надо было, а теперь что ж, какая же польза?» — заключает госпожа Хохлакова (15, 14). Как видно из приведенной цитаты, в своем вопрошании Хохлакова заходит несколько дальше, чем Федор Павлович, ведь для нее сами превращения (грешница—святая), даже очень скорые, не вызывают никакого сомнения или недоверия, она видит проблему лишь в несвоевременности этой святости и ее бесполезности с прагматической точки зрения.

В чем же причина столь схожих моментов в поведении, оценках, симпатиях и антипатиях столь различных и на первый взгляд далеких друг от друга героев, как Федор Павлович и Хохлакова? Для того

чтобы ответить на этот вопрос, важно определить критерии оценки, «распознавания» этими персонажами других людей. Федор Павлович, как некий старозаветный патриарх, разделяет всех людей на «своих» и «чужих». «Своих» — т. е. сопричастных стихийному началу, «не мудрствующих лукаво», а идущих в своих поступках прямо от сердца. И в этом плане Федор Павлович не признает за «своих» только Ивана да Смердякова. Об Иване он говорит: «Да я Ивана не признаю совсем. Откуда такой появился? Не наша совсем душа (...). Иван не наш человек, эти люди, как Иван, это, брат, не наши люди, это пыль поднявшаяся... Подует ветер и пыль пройдет» (14, 159).

Но если здесь Федор Павлович рассуждает, то в другой сцене, когда он забывает, что у Алеши и Ивана одна общая мать, его реакция менее осмыслена и более непосредственна. Он как бы отказывает Ивану в кровной, родственной связи: «Как так твоя мать? — пробормотал он, не понимая. — Ты за что это? Ты про какую мать?.. да разве она... Ах, черт! Да ведь она и твоя!» (14, 127). И в чем-то Федор Павлович оказывается здесь по-своему прав. Иван интеллигентен, не стихийен, а потому чужероден. Можно возразить, что он пытается обуздать стихию, придать ей интеллектуальное направление, но по всему видно, что идеологический «безудерж» здесь не годится, т. е. не идет ни в какое сравнение с «безудержем» чувственным. И потому Иван просто выглядит «барышней бледной» на фоне такой колоритной фигуры, как Дмитрий.

Ведь в Дмитриии, даже несмотря на всю злобу и отвращение к нему, Федор Павлович ощущает некую преемственность, в чем-то по-отечески завидует сыну: «Ну! Кабы мне его молодость, да тогдашнее мое лицо (потому что я лучше его был собой в двадцать восемь-то лет), так я бы точно так же, как и он, побеждал. Каналья он!» (14, 159).

Что-то подобное угадывается и в отношении Хохлаковой к братьям Карамазовым. «Эта дама возненавидела его (Митю. — Ф. М.) с самого начала просто за то, что он жених Катерины Ивановны, тогда как ей почему-то вдруг захотелось, чтобы Катерина Ивановна его бросила и вышла замуж за „милого, рыцарски образованного Ивана Федоровича, у которого такие прекрасные манеры“». Манеры же Мити она ненавидела. Митя даже смеялся над ней и раз как-то выразился про нее, что эта дама „настолько жива и развязна, насколько необразованна“» (14, 346). Интересно, что подобную же ругательную лексику Иван Карамазов частенько отпускает то в адрес Смердякова, то в адрес черта в главе «Кошмар Ивана Федоровича». Для Дмитрия же своего рода кошмарным наваждением становится сама Хохлакова в главе «Золотые прииски». Перефразируя слова черта и самого Дмитрия, можно было бы сказать от лица Хохлаковой: «Ты злишься на меня за то, что как, дескать, к такому „сдержанному и образованному“ молодому человеку могла явиться „настолько же

живая и развязная, насколько необразованная“ Хохлакова?». Ведь, по сути, такому «съехавшему с катушек» и летящему вниз («вверх ногами») стихийному и разброзанному Дмитрию является не менее стихийная и разброзанная Хохлакова. Здесь, наверное, можно предположить интересный и очень своеобразный вид двойничества. При этом двойником мужчины впервые выступает женщина.

Взаимоотношения Дмитрия и Хохлаковой строятся, скорее, по принципу взаимоотталкивания стихий, и поэтому Дмитрий идет за деньгами к Хохлаковой в последнюю очередь, предпочитая обращаться к Самсонову, «человеку склада чужого, с которым он даже и не знал, как говорить» (14, 346). Возможно, Дмитрий и Хохлакова просто боятся признаться себе в том, что отражаются друг в друге, как в зеркале. Дмитрий, например, завирается и каламбурирует не хуже Хохлаковой: «Не думай, что я всего только хам в офицерском чине, который пьет коньяк и развратничает. Я, брат, почти только об этом и думаю, об этом униженном человеке, если только не вру. Дай Бог мне теперь не врать и себя не хвалить» (14, 99). А разве не «хохлаковщиной» отдают все эти проекты Мити раздобыть откуда-то под сомнительные залоги и обязательства необходимые на кутеж три тысячи?! В главе же «Золотые прииски» оба составляют такой мощнейший «психиатрический» дуэт, что невольно можно спутать реплики персонажей, — их возбужденное состояние, «диагнозы» происходящему вокруг и знание натуры друг друга поражают необычайным сходством. Оба в течение практически всего разговора оказываются как бы «на одной волне». Напомню, их встреча начинается с признаний героев о «реализовавшихся взаимных ожиданиях»: «„Точно ведь ждала меня“, — мелькнуло в уме Мити, а затем вдруг, только что ввели его в гостиную, почти вбежала хозяйка и прямо объявила ему, что ждала его...

— Ждала, ждала! Ведь я не могла даже и думать, что вы ко мне придете, согласитесь сами, и, однако, я вас ждала, подивитесь моему инстинкту, Дмитрий Федорович, я все утро была уверена, что вы сегодня придете» (14, 346). Далее, разбираясь в причинах, побудивших Дмитрия прийти к ней, Хохлакова замечает: «Знаю, что по наиважнейшему делу, Дмитрий Федорович, что тут не предчувствия какие-нибудь, не ретроградные поползновения на чудеса (слышали вы про старца Зосиму?), тут, тут математика: вы не могли не прийти, после того как произошло все это с Катериной Ивановной, вы не могли, не могли, это математика.

— Реализм действительной жизни, сударыня, вот что это такое! — (в унисон подхватывает Дмитрий. — *Ф. М.*) (...).

— Именно реализм, Дмитрий Федорович. Я теперь вся за реализм, я слишком проучена насчет чудес» (14, 347).

В Хохлаковой Зосима чувствует увлечение до завирания и поэтому дает ей наставление: «Главное, убегайте лжи, всякой лжи, лжи

себе самой в особенности». Для Дмитрия и Хохлаковой характерна интонация восторга, каламбур, эмоциональность стиля.

Подобно тому как черт Ивана Карамазова открывает нам окно в метафизику, образ Хохлаковой открывает нам окно к стихийным образам Достоевского. Причем стихия не упорядочена, презирает форму и питается сутью. Так же беспорядочен и образ мыслей Хохлаковой. В голове у нее такой сумбур, что она и сама не может с ним справиться: все как будто перетекает из одного в другое, как в калейдоскопе, и все это какие-то формы, которыми она постоянно и тщетно пытается себя занять, т.е. обуздать свою стихийность. Ведь мысль формальна, а чувство животворит. Поэтому кажется, что она часто ведет себя как блаженная или блажит. Ее речь отдает то бредом, то пародией, то полуюродивыми пророчествами: «А главное, кто ж теперь не в аффекте, вы, я — все в аффекте, и сколько примеров: сидит человек, поет романс, вдруг ему что-нибудь не понравилось, взял пистолет и убил кого попало, а затем ему все прощают» (15, 19). Напомню: любителем городского романса, как известно, был убийца Смердяков. Или в другом месте: «...а вдруг один раз, уходя, пожал мне ужасно крепко руку. Только что он мне пожал руку, как вдруг у меня разболелась нога» (15, 16). Эта фраза Хохлаковой вызывает такие внутритекстовые ассоциации, как «поцелуй в губы и кинжал в сердце» Федора Павловича, а сам «недуг» Хохлаковой в каком-то пародийном смысле вступает в диалог с мотивом «хромоножества» у Достоевского, например, с творчеством Лебядкина в «Бесах»:

Краса красот сломала член
И интересней вдвое стала,
И вдвое сделался влюблен
Влюбленный уж немало.

(10, 210)

Примечательно, что и фантазии Лизы Тушиной, и странный «недуг» Хохлаковой поражают необычайным сходством психологической мотивировки и становятся предметом лирики мужских персонажей, имеющих схожие недвусмысленные намерения в отношении этих женщин. По поводу больной ножки у Хохлаковой пишет и Ракитин: «Эта ножка, эта ножка / Разболелася немножко...».

Пародийный характер этого образа сказывается, на мой взгляд, еще и в том, что любовный треугольник Хохлакова—Ракитин—Перхотин представляет собой своего рода пародию на любовный треугольник Катерина Ивановна—Дмитрий—Иван.

Можно сказать, что Хохлакова, как Наташа Ростова у Толстого, «не удостаивает быть умной». Но ведь и «умные» у Достоевского часто завидуют глупости (Иван: «Глупость коротка и нехитра, а ум виляет и прячется. Ум подлец, а глупость пряма и честна» — 14, 215). Петр Степанович Верховенский, например, вообще со-

ветует Ставрогину «поглупеть». Да и по собственному признанию Ставрогина, «нужно быть действительно великим человеком, чтобы суметь устоять даже против здравого смысла» (10, 209). Так, может быть, ум — признак мелкой или мельчающей натуры?!

Во всяком случае, для женщины оказывается лучше чувствовать, чем размышлять. Это своего рода защитная реакция женщины, и в этом ее природная сила и природный разум. Можно представить, например, до чего довела бы Хохлакова Черта Ивана Карамазова, задумай, он явиться ей. До «белой горячки» бы довела и, посрамив, «отказала от дома» совсем.

Конечно, образ Хохлаковой во многом утрирован, какие-то черты в нем явно окарикатурены, вызывают смех. Но, оставаясь высокохудожественным, имеет свою особую эстетическую и идейную ценность.

А. Л. ГУМЕРОВА

ФОНОВОЕ ЦИТИРОВАНИЕ В РОМАНЕ ДОСТОЕВСКОГО «БРАТЯ КАРАМАЗОВЫ»

Известно, что в творчестве Достоевского большую роль играет взаимодействие с предшествующими текстами. Уже неоднократно многие исследователи роли цитат у Достоевского отмечали, что появляющаяся цитата, как правило, действует не локально, а подчиняет себе целый текст или часть текста. Я хотела бы разобрать другой аспект появления и функционирования цитаты у Достоевского, дополняющий упомянутый выше. А именно: такой вариант, при котором после появления цитаты текст романа продолжает развиваться на фоне продолжения цитаты, формально уже не попадающей в область цитирования.

Так, например, такое цитирование как минимум дважды появляется в разговорах старца Зосимы. В обоих примерах, которые я приведу, это цитаты из Священного Писания. Первый пример такого рода — в сцене разговора старца Зосимы с Алешей: «Кончилось тем, что старец дал согласие и день был назначен. „Кто меня поставил делить между ними?“ — заявил он только с улыбкою Алеше» (14, 31). Это неточная цитата из 12-й главы Евангелия от Луки, стих 14: «Некто из народа сказал Ему: Учитель! скажи брату моему, чтобы он разделил со мною наследство. Он же сказал человеку тому: кто поставил Меня судить или делить вас?». Очевидно, что эта цитата важна для трактовки образа старца Зосимы, однако сейчас я хотела бы отметить другое. Посмотрим контекст цитаты в Евангелии, т. е. продолжение слов Христа: «И сказал им притчу: у одного богатого человека был хороший урожай в поле;