

Г. М. Ребель

Пермь, Россия

**КОМПОЗИЦИОННЫЕ РИФМЫ У ТУРГЕНЕВА И ДОСТОЕВСКОГО
(НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНОВ «ОТЦЫ И ДЕТИ»
И «ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ»)**

Аннотация. Статья посвящена анализу одного из элементов художественной структуры — *композиционной рифмы* — в романах Тургенева и Достоевского. Названное явление рассматривается в рамках проблемы жанровой спецификации романских форм в контексте единой жанровой парадигмы — *идеологического романа*. Статья содержит перечень ключевых структурных признаков идеологического романа и его жанровых модификаций: тип главного героя (герой-идеолог), соотношение идеологического и психологического аспектов в структуре образа героя, персонификация идей в образах героев или отсутствие таковой, принцип организации системы персонажей, принцип построения сюжета («роман лица» или «роман поступка»), замкнутость или открытость финала. Анализ композиционных рифм в «Отцах и детях» и «Преступлении и наказании» позволяет увидеть, с одной стороны, сходство в организации художественного мира этих произведений на сюжетно-композиционном уровне, а с другой стороны — принципиальное отличие их друг от друга с точки зрения использования одного и того же структурного элемента. В романе Тургенева композиционные рифмы подаются и воспринимаются как естественное, самопроизвольно возникающее явление, а в романе Достоевского они носят нарочитый, «экспериментальный» характер. Указанное различие, в свою очередь, служит одним из различительных признаков для идентификации жанровых форм Тургенева и Достоевского соответственно как *идеологического романа-как-жизнь* и *идеологического романа-эксперимента*.

Ключевые слова: литературные жанры; жанровые формы; идеологические романы; русская литература; русские писатели; литературное творчество.

G. M. Rebel

Perm, Russia

**COMPOSITIONAL RHYMES IN THE WORKS OF TURGENEV AND DOSTOYEVSKY
(BASED ON THE NOVELS «FATHERS AND SONS» AND «CRIME AND PUNISHMENT»)**

Abstract. The article is devoted to the analysis of one of the elements of the composition of a book called *compositional rhyme* in the novels by Turgenev and Dostoyevsky. This element is discussed in the frames of genre specification of novels in the context of the unified genre paradigm, namely ideological novel. The article contains a list of the key structural attributes of an ideological novel and its genre forms: the type of the main character (hero-ideologist), correlation of ideological and psychological aspects in the structure of the character's image, personification of ideas in the characters' images or its absence, the principle of building the plot («the novel of the person» or «the novel of the deed»), «closed» or «open» ending. The analysis of compositional rhymes in «Fathers and Sons» and «Crime and Punishment» reveals, on the one hand, the similarity of the artistic world of the novels on the level of plot and composition, and, on the other hand, there is a serious difference between them from the point of view of the use of one and the same structural element. Turgenev presents compositional rhymes as something natural and spontaneous, while Dostoyevsky shows them as something deliberate and experimental. This difference is one of the features that differentiates between the genre forms of the novels by Turgenev and Dostoyevsky, the first being *ideological true to life novel*, the latter — *ideological novel-experiment*.

Keywords: literature genres; genre forms; ideological novel; Russian literature; Russian writers; creative writing.

Конкретные наблюдения над обозначенным в названии статьи явлением имеет смысл предварить обобщенной сопоставительной характеристикой романов Тургенева и Достоевского, которые представляют собой различные жанровые модификации *идеологического романа*.

Идеологический характер обеих жанровых форм обусловлен тем, что в центр произведения поставлен герой-идеолог (или объект идеологического воздействия), и идеологическая полемика в диапазоне от текущих социально-политических до мировоззренческих проблем определяет логику сюжета. При этом роман Тургенева — это «роман лица» [Пумпянский 2000: 383], в основе сюжета которого лежит испытание личности на ее состоятельность в целом, во всей полноте человеческих проявлений; в то время как роман Достоевского — «роман поступка» [Пумпянский 2000: 393], сюжет которого нацелен на проверку способности героя перетянуть на себе *сочиненное* им преступление.

В художественных мирах обоих писателей соотношение героя и идеи играет структурообразующую роль, но реализуется по-разному.

У Тургенева идеология и психология не связаны между собой неразрывной причинно-следственной связью, в частности многие «нигилистические» высказывания Базарова ситуативны, контекстуальны, то есть не подлежат абсолютизации в качестве идеологических тезисов, более того — опровергаются поведением героя. У Достоевского психология — следствие и одновременно первопричина идеологии, герои-идеологи «рождены» из идей, сформированы идеями, причем эти идеи не только не ситуативны — они неизменны и, как правило, не подлежат корректировке на протяжении всего произведения.

При этом у Достоевского не только главный герой (герои) выступает как своего рода персонификация идеи, но и идеи самих героев тоже персонифицированы: для Раскольникова мыслеобразами его теории становятся Наполеон, «вечная Сонечка»,

Лужин, Свидригайлов; относительно князя Мышкина это Иисус, для него самого — Мари / Настасья Филипповна; для Подростка — Ротшильд; для Ивана Карамазова — великий инквизитор, Иисус, черт; в «Бесах» происходит олицетворение *якобы* ставрогинских идей Петром Верховенским, Кирилловым, Шатовым, которые, в свою очередь, вместе с другими героями вчитывают в *пустого* Ставрогина желанные для них образы Ивана-Царевича, сверхчеловека, учителя, Истинного и т.д.

Для романов Тургенева персонафикация идеи не характерна, более того, своей личностной сложностью герой «размывает» и модифицирует идеологическую характеристику и/или идеологическую задачу, которые даны ему изначально, в результате чего в гамлетизирующем рефлектёре Рудине обнаруживается донкихотское начало; болгарский революционер Инсаров надрывается под тяжестью «цепей», которые накладывает на него любовь; в Базарове под эпатажной нигилистической оболочкой обнаруживается гамлетовское «начало отрицания» [Тургенев 1964: 182], и кажущийся поначалу «нахалом, циником, плебеем» герой вырастает до фигуры трагического масштаба; «средний человек» Григорий Литвинов проявляет завидную устойчивость под напором разнонаправленных идеологических влияний и уклоняется от навязываемой ему «миссии».

У Тургенева идея — одна из очень ярких характеристик героя, личность которого богаче и сложнее, чем ее идеологическая составляющая. У Достоевского идея — «центральный мыслеобраз» [Штейнберг 1980: 29], стержень, на который нанизаны подходящие ему личностные качества; от героя-идеолога Достоевского нельзя *отмыслить* [Бахтин 1963: 115] идею, ибо он ее собою олицетворяет, *воплощает*; герой-идеолог Тургенева — *носитель идеи*, он транслирует, *выражает* идею, творчески взаимодействует с ней, в том числе *критически ее осмысляет* — но идеей не исчерпывается ни он сам, ни его романная судьба.

Соответственно по-разному выстроено романное целое.

Герой Достоевского окружен двойниками, в различных вариантах воспроизводящими и персонафицирующими его идею, у Достоевского «основной тип является расчлененным в целом ряде лиц» [Фридлендер 1964: 184]. Система персонажей в романе Тургенева тоже выстроена вокруг главного героя, но принципиально иным — не рационально-аналитическим, а естественным, «семейным» способом. Персонажи Достоевского берутся преимущественно в одном, сюжетно актуальном, функциональном ракурсе, они созданы *под* выполнение конкретного романного задания и играют подчиненную роль относительно главного героя. Персонажи Тургенева — полнокровные, самодостаточные фигуры, существующие не только для главного героя, но и для самих себя.

В романе Тургенева «создается видимость свободного самодвижения событий, переживаний, поступков персонажей, самораскрытия сущности изображаемого», здесь «сама стихия взаимоотражений, пронизывая весь материал, составляющий со-

держание образа, всюду выявляет невыразимое в словах подспудное родство и в конце концов сопрягает противоположности в единую жизнеподобную целостность» [Маркович 1982: 118, 119]. Идеологическая полемика, при всей своей содержательной и архитектурной значимости, занимает, как и в жизни, лишь часть романного пространства. Достоевский же, по определению В. Иванова, возводит замысловатый, искусный «лабиринт» [Иванов 1994: 283], сложенный из идей и страстей, сквозь который должны пройти или в котором обречены погибнуть одержимые своими идеями герои. Идеологическая полемика переходит здесь в форму активного действия — преступления, вокруг которого выстраивается сюжет.

Безмерностям и чрезмерностям романных союжений Достоевского противостоит соразмерность и гармоничность тургеневской романной постройки.

Роман Достоевского — своего рода экспериментальная площадка двойного назначения: герой экспериментирует со своей теорией и собственной и чужими жизнями, автор экспериментирует с героем (героями).

Роман Тургенева создает иллюзию саморазвивающейся действительности, самопроизвольно текущей жизни. Разумеется, это иллюзия, и направляющая авторская воля здесь, безусловно, есть, но это не однонаправленная воля экспериментатора и «ловца душ» (случай Достоевского), а то самое «немолчаливое подкарауливание широкой жизненной волны, непрерывно катящейся и кругом нас, и в нас самих», формула которого дана в «Отцах и детях».

«Реализм XIX века хотел быть “как жизнь”, но вовсе не стремился быть самой жизнью» [Гинзбург 1971: 28], — это определение Л. Гинзбург отражает суть обеих романских форм, но обозначенная в нем тенденция принципиально по-разному реализуется у Тургенева и Достоевского. Достоевский тяготеет к «чудовищным уклонениям и экспериментам» [Вышеславцев 1996: 587], которые обнажают изнанку жизни, но относительно ее поверхности выглядят *не как в жизни*. Тургенев воссоздает жизнь так, чтобы, выражаясь его же словами, *от нее не воняло литературой* [Тургенев 1966: 164], чтобы художественный образ воссоздавал ее естественное дыхание, чтобы читатель верил в реальность описанного в книге так же, как верит в то, что происходит с ним самим. Соответственно, описанные жанровые модификации мы определяем следующим образом: *идеологический роман-как-жизнь* (вариант Тургенева) и *идеологический роман-эксперимент* (вариант Достоевского).

Обозначенное в общих чертах сходство-различие романских жанровых форм Тургенева и Достоевского обнаруживается на всех уровнях художественного мира произведений, в частности в том элементе сюжетно-композиционной организации, который обозначен нами как *композиционная рифма* — т.е. взаимоотражение, перекличка, созвучие отдельных эпизодов, мотивов, образов, создание интонационного, мелодического поля произведения.

Рассмотрим это явление на конкретных примерах.

Начнем с «Отцов и детей».

Сцена приезда Базарова и Аркадия к родителям Базарова во многом повторяет сцену приезда к Кирсановым: звучат похожие отцовские приветствия, в которых за внешней шутливостью прячется смущение (Николай Петрович: «Покажи-ка себя, покажи-ка»; Василий Иванович: «Ну вылезай, вылезай, почеломкаемся»); изображены похожие родительские чувства: едва скрываемые волнение, радость и робость перед взрослым сыном. У Базаровых, в их «дворянском домике под соломенною крышей», все проще, но тоже есть своя тринадцатилетняя девочка-прислуга, и свой «Прокофьич» — Тимофеич, и сам Базаров об отце говорит, невольно сопоставляя: «Такой же чудак, как твой, только в другом роде. Много уж очень болтает». И в этом «много уж очень болтает» та же молодая снисходительность к отцу, которую в первые часы и дни приезда демонстрирует гораздо более «ручной», домашний Аркадий Кирсанов.

И разговор у Базаровых строится сходным образом с разговором у Кирсановых, хотя и в значительно более мягком, сглаженном варианте: Василий Иванович «с каким-то отчаяньем» его поддерживает, пытаясь, совсем как Павел Петрович, показать гостям, что «для человека мыслящего нет захолустья», и в ответ на нигилистическую шпильку сына («А в Радемахера еще верят в *** губернии?») произносит, вслед за Павлом Петровичем, свой маленький спич в защиту цивилизации и поступательного движения истории: «Конечно, вам, господа, лучше знать; где ж нам за вами угоняться? Ведь вы нам на смену пришли. И в мое время какой-нибудь гуморалист Гоффман, какой-нибудь Броун с его витализмом казались очень смешны, а ведь тоже гремели когда-то. Кто-нибудь новый заменил у вас Радемахера, вы ему поклоняетесь, а через двадцать лет, пожалуй, и над тем смеяться будут». Отвечая отцу, Базаров словно пытается в этой словесной разминке восстановить свою утраченную в общении с Одинцовой дерзкую «нигилистическую» форму и вновь эпатирует и дерзит, как и во время «схваток» в Марьине: «Скажу тебе в утешение <...> что мы теперь вообще над медициной смеемся и ни перед кем не преклоняемся».

Но вот Базаров остался один и — «не заснул до утра. Широко раскрыв глаза, он злобно глядел в темноту: воспоминания детства не имели власти над ним, да к тому ж он еще не успел отделаться от последних горьких впечатлений». С таким же сложным чувством в марьинском саду после спора с Базаровым и по контрасту с лириком-братом равнодушно смотрел в звездное небо Павел Петрович: «...в его прекрасных темных глазах не отразилось ничего, кроме света звезд. Он не был рожден романтиком, и не умела мечтать его щегольски-сухая и страстная, на французский лад мизантропическая душа...».

Не романтики по своему душевному строю, при этом оппоненты, антагонисты, Базаров и старший Кирсанов, вопреки субъективным побуждениям и сами не ведая того, отражаются друг в друге, образуя двухчастную трагическую романную тему. «...Он мастерски играл в вист и всегда проигрывал» — это формула жизни Павла Петровича. База-

ров в гостях у Одинцовой «ремизился да ремизился», а затем, уже дома, безнадежно проигрывал отцу Алексею. «Очинно они уже рискуют», — пронзительно замечает священник, и эта реплика метит явно дальше оценки способа поведения героя за карточным столом.

«...Человек, который всю свою жизнь поставил на карту женской любви и когда ему эту карту убили, раскис и опустил до того, что ни на что не стал способен, такой человек — не мужчина, не самец», — так думал и говорил, так судил своего оппонента начальный Базаров. А когда «эту карту» убили ему самому, он не то чтобы раскис и ни на что не стал способен, но — утратил спокойствие и самонадеянность неведения. И порезался он при вскрытии трупа, разумеется, не случайно и, конечно, не потому, что Тургенев хотел дискредитировать его как профессионала или, тем более, избавиться от него, не зная, как дальше распорядиться его судьбой, — Базаров порезался, так как думал не о том, что делал, ибо и занялся ранее третируемой им практикой не ради нее самой, а чтобы заглушить боль и тоску. Точнее даже, он не то чтобы думал о другом, а внутренне, глубинно-психологически, был погружен в другое, потому что только когда ему лично *эту карту убили*, он понял ее значение и власть. Базарова настигает не случай, и не прихотливая авторская воля, и уж, конечно, не «роковой <...> разрыв с мужиком» [Лебедев 1992: 122], как полагает Ю. Лебедев, а та самая смертная сила любви, которую он так легкомысленно-самонадеянно отрицал и которая, по Тургеневу, есть воплощение неподвластных человеку, лежащих вне его ведения и власти сил.

Эти силы не раз опосредованно дают о себе знать в романе. Еще не подозревая об истинном своем значении друг для друга, Аркадий и Катя обмениваются мелодически созвучными и психологически отчужденными репликами по поводу музыки, к занятию которой их подтолкнула, отстраняя от себя и Базарова, Одинцова:

« — Что же вам сыграть?

— Что хотите, — равнодушно ответил Аркадий.

— Вы какую музыку больше любите? — повторила Катя, не переменяя положения.

— Классическую, — тем же голосом ответил Аркадий.

— Моцарта любите?

— Моцарта люблю».

Мелодически воплощенная в скупом обмене репликами, в механических повторах фраз отчужденность Аркадия и Кати друг от друга предваряет мелодику чеховской драмы, ее полифонического звучания, при котором каждый герой ведет свою сокровенную тему, а слова — всего лишь дальний невнятный отзвук внутреннего состояния. Аркадий думает, что любит Одинцову. Катя, чувствуя его холодность, в свою очередь, закрывается от него. Но Моцарт, к которому Аркадий в эту минуту был, так же как к Кате, абсолютно равнодушен, неожиданно встряхнет, разбудит его, расскажет о сложном «составе» жизни, запечатленном в музыке и отраженном в тургеневском романе: «Аркадия в особенно-

сти поразила последняя часть сонаты, та часть, в которой, посреди пленительной веселости беспечного напева, внезапно возникают порывы такой горестной, почти трагической скорби...».

Чуть позже Одинцова повторит эту мысль и этот мотив в другой вариации: «Скажите, отчего, даже когда мы наслаждаемся, например, музыкой, хорошим вечером, разговором с симпатическими людьми, отчего всё это кажется скорее намеком на какое-то безмерное, где-то существующее счастье, чем действительным счастьем, то есть таким, которым мы сами обладаем? Отчего это? Или вы, может быть, ничего подобного не ощущаете?». Базаров отвечает, что такие мысли ему в голову не приходят. Но и Аркадий полагал, что томится от любви к Одинцовой...

А вот другая рифма. Многократно обыгрывается в романе тема принципов, которую поднимает Павел Петрович, полагающий, что без них «шагу ступить, дохнуть нельзя». Базаровское начальное задиристое отрицание всего и вся тоже, между прочим, имеет *принципиальный* характер. Однако по ходу развития сюжета заявленная вначале героями-антагонистами категоричность коллективными усилиями незаметно, но несомненно сглаживается. «— Сил моих нет! — не раз с отчаянием восклицал Николай Петрович. — Самому драться невозможно, посылать за становым — не позволяют принципы, а без страха наказания ничего не поделаешь!». У Павла Петровича в ответ на эту братнину тираду не находится ничего более определенного, чем «*Du calme, du calme*»¹. Базаров самоустраивается от чужих «дрязгов» с крестьянами, но когда его собственный отец в аналогичной ситуации велит высечь своего оброчного мужика, он, рассказывая об этом *принципиально демократично* Аркадию, говорит: «<...> и очень хорошо сделал; да, да, не гляди на меня с таким ужасом — очень хорошо сделал, потому что вор и пьяница он страшнейший». Показательна в этом плане и базаровская шутка в ответ на известие отца о том, что за обедом будет присутствовать священник, отслуживший молебен по случаю его приезда: «Ведь он моей порции за обедом не съест? <...> А больше я ничего не требую. Я со всяким человеком готов за стол сесть». Следует отметить и вклад в поддержание атмосферы терпимости самого отца Алексея, ибо он «первый поспешил пожать руку Аркадию и Базарову, как бы понимая заранее, что они не нуждаются в его благословении, и вообще держал себя непринужденно. И себя не выдал, и других не задел». Что же касается Павла Петровича, то и он только кажется негибким ортодоксом, между тем, и вызов «плебея» Базарова на дуэль, и признание, хотя и не без оговорок, после дуэли: «Вы поступили благородно... сегодня, сегодня — заметьте»; и воззвание к брату исполнить «обязанность честного и благородного человека», т. е. жениться на простолюднике Фенечке, — всё это существенно корректирует прокламируемую в начале непреклонность в следовании принципам. В свою очередь, и Базаров невольно,

хотя и шуточно, признает необходимость считаться с предложенными обстоятельствами — и когда принимает вызов: «С теоретической точки зрения дуэль — нелепость; ну, а с практической точки зрения — это дело другое», и когда рассказывает о дуэли Аркадию: «Да, брат <...>, вот что значит с феодалами пожить. Сам в феодалы попадешь и в рыцарских турнирах участвовать будешь». Заключает Базаров свой рассказ о дуэли многомысленной фразой: «Ну-с, вот я и отправился к “отцам”...», на поверхности которой — буквальное: поехал к родителям; в подтексте — расширительно-символическое: встал на позицию «отцов», принял их правила; в перспективе — трагическое: *отправиться к отцам* означает «умереть».

Эти и подобные им рифмы-повторы, ритмико-композиционные переключки, как и объемное изображение событий с разных точек зрения (реакция разных героев на дебаты, на дуэль и т. д.), не говоря уже о логике развития сюжета, позволяют в данном случае, с одной стороны, говорить об «организующей роли авторской аналитической мысли» [Маркович 1982: 110], а с другой — видеть и понимать, что это совершенно иной, нежели у Достоевского, анализ — скрытый, «тайный» (ср.: *тайная психология*), погруженный в «жизнеподобную целостность развития сюжета» [Маркович 1982: 113], нигде не обнаруживающий себя в форме композиционных стыков-швов или нарочитой, «театральной» или символической, постановки событий, как это происходит в романе Достоевского.

Прежде чем перейти к анализу композиционных рифм в «Преступлении и наказании», выполняющих принципиально иные художественные функции, для наглядности сопоставления покажем противоположность эстетических стратегий Тургенева и Достоевского на примере использования ими одного и того же, как правило, безотказно сильно воздействующего образа — образа ребенка. В «Отцах и детях» мы вместе с Павлом Петровичем (но не сквозь него, а отдельно от него) смотрим на маленького сына Николая Петровича, Митю, который, сидя у матери на руках, «дышал тяжело, порывался всем телом и подергивал ручонками, как это делают все здоровые дети; но щегольская рубашечка видимо на него подействовала: выражение удовольствия отражалось на всей его пухлой фигурке». В данном случае перед нами — *просто ребенок*, ребенок как таковой, вызывающий даже у непроницаемо сдержанного Павла Петровича теплую и вполне стандартную реакцию — «экой бутуз», а лирическое обобщение повествователя носит здесь совершенно «банальный», естественный характер и необходимо более мелодически, нежели сюжетно и концептуально: «И в самом деле, есть ли на свете что-нибудь пленительнее молодой красивой матери с здоровым ребенком на руках?».

В «Преступлении и наказании», как до этого в «Униженных оскорбленных», «Записках из подполья», а затем во всех романах Пятикнижия образ ребенка — это практически всегда *аргумент*, нередко используемый для откровенного мучительства одним героем другого, а вместе с ним и читателя.

¹ «Спокойно, спокойно» — *фр.*

Самую описательно близкую приведенной только что тургеневской и в то же время прямо противоположную ей функционально сцену у Достоевского обнаруживаем в «Записках из подполья». «Любишь ли ты маленьких детей, Лиза?» — спрашивает Подпольный человек проститутку, оказавшуюся в его временной власти, и, желая продлить эту власть, рисует перед ней картину недоступного ей семейного счастья: «Ребенок розовенький, пухленький, раскиснет, нежится; ножки-ручки наливные, ноготочки чистенькие, маленькие, такие маленькие, что глядеть смешно, глазки, точно он уж всё понимает. А сосет — грудь тебе ручкой теребит, играет. Отец подойдет, — оторвется от груди, перегнется весь назад, посмотрит на отца, засмеется, — точно уж и бог знает как смешно, и опять, опять сосать примется. А то возьмет, да и прикусит матери грудь, коль уж зубки прорезываются, а сам глазенками-то косит на нее: “Видишь, прикусил!” Да разве не всё тут счастье, когда они трое, муж, жена и ребенок, вместе?». Нарочитое смакование подробностей, балансирующий на грани уместного эротизм этой сцены даже наивную девушку заставляют заподозрить: «Что-то вы... точно как по книге», — и герой действительно «по книге», *умышленно*, если не сказать *злоумышленно*, действует: «Картинками, вот этими картинками тебя надо!».

Такими «картинками» детских страданий изобилуют произведения Достоевского, в которых, повторимся, дети выступают не как самоценное явление бытия, а как аргументы и в авторской, и в героиней концепции мира. «Тогда что с ними станет?», — спрашивает Раскольников Соню про детей Мармеладовых, понимая, что нащупал самое уязвимое место, и загоняя ее дальше в тупик соответствующими «картинками»: «На улицу всей гурьбой пойдут, она будет кашлять и просить, и об стену где-нибудь головой стучать, как сегодня, а дети плакать... А там упадет, в часть свезут, в больницу, умрет, а дети...». Этих несчастных, чужих и в общем-то безразличных ему детей Раскольников пытается приспособить для восстановления рухнувшего здания собственной теории. То же самое проделывает в своем «исповедании веры» Иван Карамазов.

Точно так же и все другие элементы поэтики у Достоевского концептуализированы и функционально подчинены осуществлению идеологической и психологической программы, заданной автором и реализуемой героем-идеологом. Многочисленные и, как правило, лежащие на поверхности текста повторы здесь имеют преимущественно не органический и мелодический, как у Тургенева, а символический, концептуальный характер.

Вторая часть романа «Преступление и наказание» разворачивается под знаком заданного в первой части ощущения — «неужели это уж казнь наступает?». «Так, верно, те, которых ведут на казнь, прилепливаются мыслями ко всем предметам, которые им встречаются на дороге», — думал Раскольников на пути к старухе, еще *до* преступления, и вот теперь эта тема и эта формула набирает силу и звучность, становится главной мелодией второй части, которая изобилует отсылками назад, под-

тверждающими предопределенность и неминуемость всего происходящего. Об этом свидетельствует множество «зеркальных» деталей и сцен: первым делом — опять дверь, не запертая, как и во время убийства, на крючок, затем — практически дословно повторяющийся начальный уличный пейзаж, и состоявшееся на сей раз посещение Разумихина, и трансформированные явлю мотивы «страшного сна» про забитую клячу: полученный Раскольниковым удар кнутом и соответствующее ощущение — «весь дрожа, как загнанная лошадь», он впадает в очередное забытие. В символ и приговор вырастает проходная, на первый взгляд, фраза служанки Настасьи: «А это кровь в тебе кричит», которая чуть позже трансформируется героем в иезуитскую отговорку в связи с помощью раздавленному Мармеладову: «Я весь в крови».

Эхом-рефреном раскатывается по роману слово «подлец». Так аттестует себя Мармеладов: «Пусть, пусть я подлец, она же и сердца высокого, чувств, обогороженных воспитанием, исполнена»; так оценивает ситуацию с Соней в ее семействе Раскольников: «Ко всему-то подлец-человек привыкает!» — и на этом основывает один из важнейших пунктов своей казуистики: «Ну а коли я соврал <...>, коли действительно не *подлец* человек, весь вообще, весь род человеческий, то значит, что остальное всё — предрассудки, одни только страхи напущенные, и нет никаких преград, и так тому и следует быть!». Позже, в опровержение собственных умозрительных построений, он ставит ультиматум сестре: «Пусть я подлец, а ты не должна». Но главное романное значение этого слова носит «выворотный», казуистический характер: Раскольников много раз называет себя подлеем — но не потому, что убил, а потому, что «тварью дрожащей», слабаком оказался: «...я и первого шага не выдержал, потому я — подлец! Вот в чем всё и дело!». Готовность принять эту «дрожь» как форму своего дальнейшего существования, неспособность «покончить с ней разом», как советовали в его страшном сне Миколке, как наяву сделал он сам со старухой-процентщицей и сестрой ее Лизаветой, Раскольников тоже аттестует этим запавшим в него, застрявшим в нем, извращенным им словом: «Зачем я теперь-то соглашаюсь так жить? О, я знал, что я подлец, когда я сегодня, на рассвете, стоял над Невой!». На контрасте рифмуются и два романых Миколки: один — садист, истязатель несчастной клячи, другой — из *раскольников* (еще одна рифма), решивший пострадать за чужую вину.

Есть в «Преступлении и наказании» внешне симметричные, по «бульварным» детективным законам обустроенные эпизоды: Свидригайлов, сидя на специально подставленном стуле в пустой промежуточной комнате квартиры Капернаумовых, подслушивает, как исповедуется перед Соней Раскольников; Порфирий Петрович организует подобную «диспозицию» в полицейском участке, когда прячет за перегородкой во время разговора с Раскольниковым «сюрприз» — его несостоявшегося (неожиданное «покаяние» красителя Миколки помешало) разоблачителя.

Есть зеркально отражающиеся друг в друге сцены-символы.

Раздавленного *лошадьми* Мармеладова по просьбе и под руководством Раскольникова приносят домой умирать (вторая часть) — раздавленную жизнью *клячу* Катерину Ивановну, опять-таки с улицы, приносят умирать в комнату Сони (пятая часть). На умирающую мать несчастного семейства, несмотря на безнадежность ее собственного положения, ужасающее впечатление производит мрачная обитель живущей «по желтому билету» падчерицы — как в свое время сильно, хотя и в другую сторону, подействовала обстановка Мармеладовых на Раскольникова.

Сон, в котором забивают *клячу* (первая часть), воплощается в душераздирающую явь — агонию Катерины Ивановны (пятая часть) с финальным, обнажающим символический смысл происходящего выкриком: «Уездили *клячу!*.. Надорвала-а-ась!».

В разных вариантах рифмуются события, происходящие с самим Раскольниковым и вокруг него.

На прощальный визит к родным *в седьмом часу* — время убийства! — Раскольников словно выходит из свидригайловской кошмарной ночи и дождя. Вариант Свидригайлова — самоубийство — отброшен.

Монолог поручика Пороха, предшествующий признанию явившегося в контору Раскольникова, многократно пародийно обыгрывает формулу «гражданин и человек», иронически прозвучавшую из уст Свидригайлова применительно к Раскольникову и в буквальном, серьезном своем значении скрыто присутствующую в увещеваниях-советах Порфирия Петровича во время его последнего разговора с изблещенным преступником. Пародийно звучащие в речах Пороха выпады против «повивальных бабок», «стриженных девок», которые «лезут в академию, учатся анатомии», против злоупотребления просвещением, против «негодяя Заметова» и самоубийц, на первый взгляд, кажутся сюжетно неуместными в сцене явки с повинной — в ораторском костре поручика Пороха горит то, что не имеет прямого отношения к преступлению, но, по Достоевскому, создает ту атмосферу вседозволенности, которая чревата преступлениями. Раскольников, никак не ожидавший такого приема в полицейском участке и такой обстановки признания, к тому же дополнительно придавленный известием о самоубийстве Свидригайлова, чуть было не сыграл-таки роль «эстетической вши», сделав последнюю полубессознательную попытку избегнуть признания. Но во дворе его как непреодолимая преграда к нераскаянной свободе, как живой укор совести и как его собственное олицетворенное страдание ждала Соня. Через нее переступить он не смог. «Он постоял, усмехнулся и поворотил наверх, опять в контору».

Здесь нет раскаяния, но есть абсолютная невозможность жить с сознанием содеянного — и эта невозможность тоже была задана изначально, прямо указана и сформулирована.

«Нет, ты стой; я тебе сейчас задам вопрос. Слушай!» — обращался к студенту-теоретику, автору формулы «одна смерть и сто жизней взамен», его собеседник-офицер. — «Вот ты теперь говоришь и

ораторствуешь, а скажи ты мне: убьешь ты *сам* старуху или нет?

— Разумеется, нет! Я для справедливости... Не во мне тут и дело...

— А по-моему, коль ты сам не решаешься, так нет тут никакой и справедливости!».

Раскольников услышал «*точно такие же мысли*», как в его собственной голове «только что зародились», но не услышал или недооценил ответ студента. Ему показалось, что он — сможет. Но всем своим опытом он всего лишь подтвердил непреложное, непреступимое, неотменимое, изначально данное: «Разумеется, нет!». Круг замкнулся, хотя лазейка — «...я и первого шага не выдержал, потому я — подлец!» — осталась. Как скажет по этому поводу И. Анненский, «черт остался жив» [Анненский 1979: 191].

Очевидно, что и «Отцы и дети, и «Преступление и наказание» построены на повторах, параллелизме, мелодических и символических переключках, сюжетно-композиционных аналогах.

Любопытную метатекстуальную рифму образуют названия: «Отцы и дети», «Преступление и наказание». Кроме структурно-грамматического сходства, здесь есть содержательная переключка: оба названия фиксируют причину и следствие, первичное и производное, основание и результат. Но, вопреки своему ввероманному значению, первое сочетание слов служит титулом к роману, в определенном смысле «закрывающему» тему, а под знаком второго таится возможность бесконечного самовоспроизведения, которая и будет реализована в следующих сочинениях Достоевского.

Нередко различие между художественными стратегиями Тургенева и Достоевского переводится в аксиологический план: «Его [Достоевского — Г.Р.] роман одновременно кошмарно реален и глубоко духовен. <...> Это <...> не роман Тургенева и Гончарова, который целиком остается в горизонтальном пласте» [Померанц 2003: 88]. Узурпация духовности в пользу одного из авторов — дело абсолютно субъективное и некорректное, если, конечно, говорить о духовности в общепринятом, общепотребительном значении (как об устремленности героя и художественного мира к смыслу бытия), а не в каком-то специальном, узком и не имеющем отношения к предмету нашего разговора смысле слова. Как показывает анализ, роман Тургенева «в горизонтальном пласте» вообще не открывается. Роман Гончарова — явление иной жанровой разновидности, нежели тургеневский, но и он не располагается в одной смысловой плоскости, в нем есть своя многоуровневость: *бытие* предстает в *бытовом* обличье, но от этого не утрачивает ни глубины, ни смыслового объема.

Сопоставление разных романских форм, в частности жанровых романских модификаций Тургенева и Достоевского, позволяет дополнительно обнажить и выявить конструктивные особенности и смысловые акценты, присущие каждой из них — не с тем, чтобы выстроить ценностную иерархию, что вряд ли продуктивно, а с тем, чтобы глубже понять различ-

ные и в то же время принадлежащие к одному типологическому ряду художественные явления.

Анализ композиционной рифмы в романах Тургенева и Достоевского позволяет увидеть, как один и тот же прием работает в разных эстетических системах. То, что у Тургенева скрыто, завуалировано, воспринимается преимущественно подсознательно и открывается только при специальном исследовательском усилии, у Достоевского обнажено и подчеркнуто. В одном случае перед нами имитация естественности, в другом — нарочитая эксцентрика. При этом за тургеневской простотой и «натуральностью» скрываются сложность, глубина и многозначность, а за достоевской эксцентрикой и мистикой — сущностные и актуальные социально-психологические явления, «правда жизни».

Частные композиционные и мелодические решения у Тургенева и Достоевского встраиваются в общую концепцию мира и человека, воплощенную в художественном целом романа.

Как отметил в свое время В. Маркович, у Тургенева «отсутствие перспектив реальной гармонии призвано компенсировать гармоническая закругленность романной структуры» [Маркович 1975: 69]. О «спасении мира творческой красотой» как об «основном догмате тургеневского мирозерцания» [Гроссман 1928: 34] писал Л. Гроссман. Что же касается «инвариантной ситуации» [Бройтман, 356] романа Тургенева, то это ситуация неизбежности потери. Из плана дальнего — онтологического — она переводится в ближний план — план судьбы героя.

Сюжет тургеневского романа циклический, замкнутый, но «перевернутый» — в финале не обретение, а потеря. При этом финалы романов Тургенева, несмотря на очевидность трагической авторской интенции в целом, во многом неожиданны фабульно. Лизин монастырь, смерть Инсарова, смерть Базарова, особенно два последних, — события, противоречащие начальному посылу характера и судьбы героя. Правда, и сама неожиданность здесь концептуально значима и в этом смысле не неожиданна: человеческая жизнь, по Тургеневу, не зависит от субъективных человеческих намерений, расчетов, планов и даже от объективного (в глазах окружающих) масштаба и значения личности героя.

У Достоевского наоборот: финалы и ключевые события романов заданы изначально и многократно предсказаны. Первая часть «Преступления и наказания» — своеобразный план-конспект романа в целом. Нож Рогожина мелькает как предположение-прогноз в первой части «Идиота». Убийство Федора Павловича Карамазова — отправная точка и событийный нерв романного сюжета, притом что происходит оно в книге восьмой из двенадцати, в главе с символическим названием «В темноте» и как событие спрятано, дано намеком, ибо метафизически уже давно, еще при жизни Федора Павловича, есть факт несомненный и необходимый. Но в итоге романов «Преступление и наказание», «Подросток», «Братья Карамазовы» («Идиот» и «Бесы» решены по-другому, во многом «по-тургеневски») — нет замкнутости, завершенности, исчерпанности. Эксперимент окончен — жизнь продолжается. Это сфор-

мулировано в самом «Преступлении и наказании» напутствующим Раскольникову на преодоление случившегося Порфирием Петровичем: «отдайтесь жизни прямо, не рассуждая; не беспокойтесь, — прямо на берег вынесет и на ноги поставит», на этом основании делает свой вывод о смысле романов Достоевского М. Бахтин: «ничего окончательного в мире еще не произошло, последнее слово мира и о мире еще не сказано, мир открыт и свободен, еще все впереди и всегда будет впереди» [Бахтин 1963: 223].

Вот этого *впереди* в романах Тургенева, для его героев нет. Как нет открытого финала, нет классической романной незавершенности. Все кончено, все окончательно. Или — «догорай, бесполезная жизнь», или — ритуальный жест в сторону «жизни бесконечной», которая дальше и больше земного понимания, а здесь, на этой земле, под этим небом больше нет и никогда не будет — непоправимая и невозможная потеря! — именно этого, незаменимого «страстного, грешного, бунтующего сердца».

А в романе «Преступление и наказание» трагически завершается сам социально-идеологический эксперимент, в ходе которого герой проверяет теорию, автор проверяет героя, проверка дает отрицательный результат, но жизнь не кончена: герой *воскрес* для новой жизни, и хотя «новая жизнь не даром же ему достается, <...> ее надо еще дорого купить, заплатить за нее великим, будущим подвигом», в финале «Преступления и наказания» нет смерти и *еще все впереди*.

Однако контрастность и тем самым своеобразная взаимодополняемость созданных Тургеневым и Достоевским жанровых форм не отменяет, а дополнительно подчеркивает их принадлежность к одной и той же жанровой разновидности — *идеологическому роману*.

Сама формула «идеологический роман» была впервые использована в статье Б. М. Энгельгардта [Энгельгардт 1924] применительно к роману Достоевского и в качестве таковой вошла в литературоведческий обиход, наряду с другими жанроопределяющими характеристиками. Однако следует подчеркнуть, что идеологический роман появился и сформировался в русской литературе как самостоятельная жанровая разновидность именно в творчестве Тургенева. К моменту появления первого идеологического романа Достоевского — «Преступление и наказание» — уже стали общественным достоянием и предметом острой идейной полемики «Рудин», «Дворянское гнездо», «Накануне» и «Отцы и дети» — так что историко-литературная справедливость требует восстановить истину: родоначальником идеологического романа безусловно был Тургенев, которого еще в 1859 году с полным на то основанием и с глубокой проницательностью А. В. Никитенко назвал одним из *строителей* [Никитенко 1955: 61] русской литературы.

ЛИТЕРАТУРА

Анненский И. Книги отражений. — М.: Наука, 1979. — 691 с.

Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. — М.: Советский писатель, 1963. — 364 с.

Бройтман С. Н. Историческая поэтика. — М.: РГГУ, 2001. — 420 с.

Вышеславцев Б. П. Русская стихия у Достоевского // Достоевский Ф. М. Бесы: Роман в трех частях. Антология русской критики. — М.: Согласие, 1996. — С. 587-605.

Гинзбург Л. С. О психологической прозе. — Л.: СП, 1971. — 450 с.

Гроссман Л. Портрет Манон Леско // Гроссман Л. Собр. соч. в 5 т. Т. 3. Тургенев. — М., 1828. — С. 9-37.

Иванов Вяч. Родное и вселенское. — М.: Республика, 1994. — 428 с.

Лебедев Ю. В. Литература: учебное пособие для учащихся 10 класса средней школы. В 2 ч. Ч. 1. — М.: Просвещение, 1992. — С. 224.

Маркович В. М. Человек в романах И. С. Тургенева. — Л., 1975. — С. 69.

Маркович В. М. И. С. Тургенев и русский реалистический роман XIX века (30-50-е годы). — Л., 1982. — С. 208.

Никитенко А. В. Дневник: в 3 ч. Ч. 2: 1858-1865. — М.: ГИХЛ, 1955. — С. 61.

Померанц Г. Открытость бездне: Встречи с Достоевским. — М.: РОССПЭН, 2003. — С. 88.

Пумпянский Л. В. Классическая традиция. Собрание трудов по истории русской литературы. — М.: Языки русской культуры, 2000. — С. 381-402.

Тургенев И. С. Гамлет и Дон Кихот // Тургенев И. С. Полн. собр. соч.: в 28 т. Сочинения: в 15 т. Т. 8. — М.-Л.: Наука, 1964. — С. 169-192.

Тургенев И. С. Полн. собр. соч.: в 28 т. Письма: в 13 т. Т. 11. — М.-Л.: Наука, 1966. — С. 164.

Фридендер Г. М. Реализм Достоевского. — М.-Л.: Наука, 1964. — 404 с.

Штейнберг А. З. Система свободы Достоевского. — Paris: YMCA-PRESS, 1980. — 146 с.

Энгельгардт Б. М. Идеологический роман Достоевского // Ф. М. Достоевский: Статьи и материалы. Сб. второй / под ред. А. Долинина. — Л.-М.: Мысль, 1924. — С. 71-109.

REFERENCES

Annenskiy I. Knigi otrazheniy. — М.: Nauka, 1979. — 691 s.

Данные об авторе

Галина Михайловна Ребель — доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры русской и зарубежной литературы, Пермский государственный гуманитарно-педагогический университет (Пермь).

Адрес: 614045, Россия, г. Пермь, ул. Пушкина, 24.

E-mail: ranilag@yandex.ru.

About the author

Galina Mikhailovna Rebel, Doctor of Philology, Professor, Department of Russian and Foreign Literature, Perm State Humanitarian-Pedagogical University (Perm).

Bakhtin M. Problemy poetiki Dostoevskogo. — М.: Sovetskiy pisatel', 1963. — 364 s.

Broytman S. N. Istoricheskaya poetika. — М.: RGGU, 2001. — 420 s.

Vysheslavtsev B. P. Russkaya stikhiya u Dostoevskogo // Dostoevskiy F. M. Besy: Roman v trekh chastyakh. Antologiya russkoy kritiki. — М.: Soglasie, 1996. — С. 587-605.

Ginzburg L. S. O psikhologicheskoy proze. — Л.: SP, 1971. — 450 s.

Grossman L. Portret Manon Lesko // Grossman L. Sobr. soch. v 5 t. T. 3. Turgenyev. — М., 1828. — С. 9-37.

Ivanov Vyach. Rodnoe i vselenskoe. — М.: Respublika, 1994. — 428 s.

Lebedev Yu. V. Literatura: uchebnoe posobie dlya uchashchikhsya 10 klassa sredney shkoly. V 2 ch. Ch. 1. — М.: Prosveshchenie, 1992. — С. 224.

Markovich V. M. Chelovek v romanakh I. S. Turgenyeva. — Л., 1975. — С. 69.

Markovich V. M. I. S. Turgenyev i russkiy realisticheskiy roman XIX veka (30-50-e gody). — Л., 1982. — С. 208.

Nikitenko A. V. Dnevnik: v 3 ch. Ch. 2: 1858-1865. — М.: GIKhL, 1955. — С. 61.

Pomerants G. Otkrytost' bezdne: Vstrechi s Dostoevskim. — М.: ROSSPEN, 2003. — С. 88.

Pumpyanskiy L. V. Klassicheskaya traditsiya. Sbranie trudov po istorii russkoy literatury. — М.: Yazyki russkoy kul'tury, 2000. — С. 381-402.

Turgenev I. S. Gamlet i Don Kikhot // Turgenev I. S. Poln. sobr. soch.: v 28 t. Sochineniya: v 15 t. T. 8. — М.-Л.: Nauka, 1964. — С. 169-192.

Turgenev I. S. Poln. sobr. soch.: v 28 t. Pis'ma: v 13 t. T. 11. — М.-Л.: Nauka, 1966. — С. 164.

Fridlender G. M. Realizm Dostoevskogo. — М.-Л.: Nauka, 1964. — 404 s.

Shteynberg A. Z. Sistema svobody Dostoevskogo. — Paris: YMCA-PRESS, 1980. — 146 s.

Engel'gardt B. M. Ideologicheskiy roman Dostoevskogo // F. M. Dostoevskiy: Stat'i i materialy. Sb. vtoroy / pod red. A. Dolinina. — Л.-М.: Mysl', 1924. — С. 71-109.