

Александр Жолковский
Время, деньги и секреты авторства
в «Кроткой» Достоевского

Рассказ «Кроткая» (1876)¹ — общепризнанный поздний шедевр Достоевского. Литература о нем обширна, если не исчерпывающа, и мои заметки могут претендовать лишь на более четкую прорисовку связей между некоторыми его лейт-мотивами, порознь уже отмеченными в критике и отчасти соотнесенными друг с другом.² Надеюсь, что предлагаемый абрис этих ключевых совмещений кое-что добавит к пониманию художественных тайн рассказа, в частности — необычайной убедительности образа главного героя, одновременно столь отгалкивающего и столь внутренне понятного, чуть ли не близкого, читателю.

1.

Начнем с трактовки времени.³ «Кроткая» открывается рассуждениями «От автора» об условности представления чита-

© Alexander Zholkovsky, 2012
<http://www.utoronto.ca/tsq>

¹ «Кроткая. Фантастический рассказ» цитируется по ПСС 1972—1982, 24: 5—35: http://imwerden.de/pdf/dostoevsky_pss_24_1982_krotkaya_text.pdf, а также в авторской орфографии к книге «Дневник писателя за 1876 годъ»: http://imwerden.de/pdf/dostoevsky_dnevnik_pisatelja_1876.pdf стр. 329—363. Дальнейшие ссылки на ПСС 1972—1982 состоят из арабского номера тома и страниц (например 4: 1—5); отсылки к произведениям могут включать римские номера частей или актов и арабские номера глав или сцен (например I, 1).

² Особо выделю работы Mørch 1997, Пис 1997 и Mochizuki 2000.

³ См. Koehler 1985 и фундаментальный анализ Mochizuki 2000; о трактовке времени в «Дневнике писателя» см. Morson 1993: 72—82, 94—97.

телю якобы синхронно записанных слов протагониста и отчасти натурализующей эти условности опоре на воображаемого стенографа и на литературный прецедент — «Последний день приговоренного к смертной казни» Гюго.

...я занят был этой повестью большую часть месяца⁴ <...> Теперь о <...> самой форме рассказа <...> [Э]то не рассказ и не записки. Представьте себе мужа, у которого лежит на столе жена, самоубийца, несколько часов перед тем выбросившаяся из окошка <...> Вот он и говорит сам с собой, рассказывает дело <...> К концу <...> тон рассказа изменяется <...> Конечно, процесс рассказа продолжается несколько часов <...> Если б мог <...> всё записать за ним стенограф <...> Вот это предположение о записавшем всё стенографе (после которого я обдела бы записанное) и есть <...> фантастическ[ое]. Но <...> Виктор Гюго <...> допустил еще большую неправдоподобность, предположив, что приговоренный к казни может (и имеет время) вести записки не только в последний день свой, но даже в последний час и буквально в последнюю минуту. Но не допусти он этой фантазии, не существовало бы и самого произведения.

Легко видеть, что тему времени автор сразу же сопрягает с проблематикой литературного творчества. Но сосредоточимся пока что на собственно временных мотивах, которыми пронизано и все дальнейшее повествование, построенное как монолог главного героя.

Оно начинается с главного временного сдвига: сразу же предъявляется конечный результат (труп героини), после чего восстанавливается цепь приведших к нему событий. Внутри этой предыстории делается еще несколько хронологических витков: герой выведывает «подноготную» героини; героиня (а с ней и читатель) узнает о прошлом героя (позорной отставке, нищенствовании, подроспевшем наследстве, вступлении на путь ростовщичества); а после самоубийства героини Лукерья рассказывает герою, как оно происходило. Во временном плане самоубийство подается под знаком слов героя о том, что он «всего только пять минут опоздал», вынесенных в название

⁴ Курсивные выделения здесь и далее мои. — А. Ж.

главы (II, 4) и неоднократно повторяемых; они отбрасывают иронический свет на все предшествующее, в ходе которого герой всячески откладывал на будущее задуманную им счастливую жизнь с героиней. Кончается повествование замыкающими временную рамку стонами героя над телом жены в тщетной надежде обратить время вспять:

О <...> только пусть бы она *открыла хоть раз глаза! На одно мгновение, только на одно!* взглянула бы на меня, вот, как давеча...

Существенная роль, отводимая теме времени, выражается и в насыщении текста упоминаниями о хронологии рассказываемого. Вот, в порядке появления, слова и обороты из ограниченного, но настойчиво используемого темпорального лексикона героя:

пока она здесь, поминутно, завтра, теперь, завтра, уже шесть часов, с самого начала, ждал с нетерпением, предчувствовал, скоро придет, тотчас ушла, на третий день, три года, целый год, пятьдесят лет ему, самую капельку времени, капельку, но только одну, другой не дали, в тот день после утрешнего, тогда вечером, в самом неотложном виде, весь тот день, мне сорок один, ей только что шестнадцать, потом тотчас в вагон, недели на две, поспешил, с самого начала, быстро увидала, тотчас же, всю жизнь, до самого вчерашнего дня, всю жизнь, первый начал, началось с первого шага, в день рубль, раз в месяц, раз или два, на другой день, шестнадцати лет, шестнадцать-то лет, через пять дней, на завтра тоже с утра, напоследок завтра опять, через два дня, с месяц назад, раз и другой, двое суток, перед вечером, последний месяц, две последние перед сим недели, три года, потом, после, уже через час, до свадьбы, целый час, и целый час, в первые дни, уже около одиннадцати часов, еще около часа, затем, в первый раз утром, в восьмом часу, не более мгновения, в то же мгновение, не более мгновения, опять, и в то же мгновение, менее чем в мгновение, в это самое мгновение, потом, каждый час моей жизни, ту секунду, секунды шли, минут через пять, после, на ночь, ночью, ночью, шесть недель, пять минут, час, в последнюю ночь, шесть недель, день и ночь, как можно на долгое время, вся зима, до тех пор, каждый день и каждый час, никогда, три года, полтора года назад, каждый

час, каждую минуту, шестнадцатилетней, моему мрачному прошедшему, подождет, прошла вся зима, в каком-то ожидании, перед сумерками, после обеда, каждый день, „дать время“, почти до конца зимы, за всю зиму, выжди, продолжалось по нескольку времени, еще прежде даже, чем купил, надвигалась весна, был уже апрель в половине, день ли пришел такой срочный, вдруг и внезапно, перед вечером, часов в пять, после обеда, еще за месяц, месяц после того, в пятом часу, в апреле, до тех пор почти никогда, разве в самые первые дни всю зиму, всю зиму, теперь, сейчас, через две недели, в тот вечер, сейчас же, наконец к ночи, ночью, почти поминутно, ждал только завтрашнего дня, до сегодня, до самого сегодня, на завтра, ждал утра, всего только несколько дней назад, пять дней, всего только пять дней, в прошлый вторник, еще бы только немного времени, только бы капельку подождала, на другой же день, всё это время, все пять дней, на другой день, еще с утра (это в среду было), целую зиму, еще третьего дня, точно как прежде (миг! миг!), десятилетней, до шестидесяти лет, вчера вечером, а наутро, наутро, утро, сегодня, еще давеча, только давеча, давеча, после вчерашнего-то, всю зиму, давеча, всего только на два часа, только бы пять минут, пять минут раньше, всю зиму, всего-то минут за двадцать каких-нибудь до, вдруг через десять минут, всего только пять минут опоздал, во всю зиму, до самой той минуты, когда, сразу навеки, всю жизнь, за пять минут, еще бы два дня, не больше, пять минут, всего, всего только пять минут опоздал, за пять минут — и мгновение пронеслось бы мимо, никогда потом, маятник стучит, на пять минут, всё мгновение продолжалось всего только каких-нибудь десять минут, опоздал, на одно мгновение, только на одно, стучит маятник, два часа ночи.

Разумеется, порядок и продолжительность событий важны при изложении любого сюжета, но столь сильный упор на временные параметры вряд ли может быть случайным. В полной мере их релевантность становится ясна при соотнесении с другими аспектами повествования, в частности, коммерческим.

2.

Финансовый лексикон «Кроткой» не менее, если не более богат, чем временной, что вполне логично, поскольку события

во многом определяются материальными взаимоотношениями персонажей.⁵ Документировать его нет необходимости, но примечательно преобладание в нем числительных, опять-таки естественное в устах закладчика, — недаром его монолог изобилует числительными и там, где разговор идет не о деньгах, а, например, о времени; ср. выше:

шесть часов, третий день, три года, целый год, сорок один год, пятьдесят лет, шестнадцатилетняя, часов в пять, шесть недель, пять минут, две недели, десять минут...

Упоминания о денежных суммах пронизывают речь рассказчика не только в непосредственно профессиональной — ссудной — сфере его деятельности, где это более или менее неизбежно, но и в других сферах. Таковы скрупулезно протоколируемые сведения о промотанном братом состоянии, полученном наследстве, накопительских планах, расходах героини на объявления в газетах, неоднократных взятках теткам героини, покупке жене отдельной кровати («за три рубля»), затратах на доктора и сиделку, двугривенном напрасно потревоженному извозчику, билетах в Булонь, планируемом отказе от денег («раздать все бедным, кроме основных трех тысяч») и т. п. Налицо последовательно бухгалтерский образ мыслей героя, видящего мир в цифрах и категориях собственности. Ср.

...вдруг спросил себя: так *неужели же это торжество над ней стоит двух рублей?* <...> [З]адал именно этот вопрос два раза: „*Стоит ли? стоит ли?*“ И, смеясь, разрешил его про себя в утвердительном смысле.

Кончили тем, что намеревались *продать*.

Тогда вечером приехал *купец* [жених-конкурент], привез из лавки *фунт конфет в полтинник*. Лукерья <...> сказала впопыхах: „Бог вам *заплатит*, сударь, что нашу барышню милую берет“.

⁵ О денежных мотивах см. *Christa 2000*.

...и приданое сделал я.

...молодежь презирает, например, *деньги*.

...великодушные молодежи прелестно, но — *гроша не стоит*. Почему не *стоит*? Потому что *дешево* ей достается <...> *Дешевое* великодушные всегда легко, и даже отдать жизнь — и это *дешево*.

...ведь если б я сам начал ей <...> подсказывать <...> и уважения просить, — так ведь я всё равно что *просил бы милостыни*...

...оценит *вдесятеро* и падет в прах, сложа в мольбе руки

Из-за чего ж я любил, из-за чего ж я *ценил* ее...

Отвечу <...>: не имел никакой надежды, *кроме разве одного шанса из ста*.

Сердцевину этого дискурса образует, конечно, ростовщическая сущность героя, нацеленного не на простые коммерческие сделки, а на состоящие в навязывании нуждающимся клиентам несправедливых ставок и взимании платы за самый ход времени. Обе эти определяющие черты ростовщичества⁶ важны для структуры рассказа: первая — для очередного поворота излюбленной писателем темы юной, иногда несовершеннолетней, жертвы богатого взрослого мужчины, вторая, непосредственно интересующая нас здесь, — для органичного сплетения временных мотивов с денежными.

Серия ссудных операций сначала между закладчиком и героиней в роли клиентки, а затем между ним в роли владельца, ею в роли великодушной — вопреки ему — кассирши и некоторыми клиентами (в частности бедной «старухой капитаншей») задает эту общую схему взаимоотношений, предполагающую своевременный выкуп, а в противном случае — утрату зклада владельцем и его переход во владение ростовщика.⁷ Тем самым сюжетно закрепляется фундамен-

⁶ Определение ростовщичества см. *Брокгауз и Ефрон*, 53: 133—136.

⁷ О реальной ссудной практике того времени см. также *Брокгауз и Ефрон*, 23: 165—170 (Закладь), 61: 364—372 (Ссуда имущества, Ссудные казны, Ссудные кассы, Ссудо-сберегательные товарищества).

гальное уравнение «время = деньги = собственность», лежащее в основе важнейшего сюжетного тропа «Кроткой» — имущественных отношений между героями. Его перипетиями становятся попытки закладчика сделать героиню своей собственностью,⁸ ее борьба за освобождение от этого состояния и турдефорс метафорического превращения бывшего владельца героини в принадлежащую ей вещь; ср.:

[Тетки к]ончили тем, что намеревались *продать* [ее лавочнику].

И главное, я тогда *смотрел уж на нее как на мою*.

[Н]е замечай меня [= рассказчика] вовсе, и только дай из угла смотреть на тебя, *обрати меня в свою вещь*.

Провал замыслов героя проводится через многие уровни структуры. На пересечении временного и денежного уровней, каковым является ростовщический, этот провал получает эффективное воплощение в мотиве «опоздания всего на пять минут», выворачивающего наизнанку стандартную ситуацию роковой просрочки клиентом взноса за заложенную ценность. Архетипическая метаморфоза преследователя в жертву, охотника — в дичь, властелина — в раба принимает в «Кроткой» вид опоздания ростовщика (а не клиента!), теряющего в результате самую ценную свою собственность.

Одним из характерных ростовщических аспектов личности героя является его настояние на порядке, сохранении за собой полного контроля над вещами, деньгами и зависящими от него людьми:⁹

Я просто расскажу по порядку. (*Порядок!*)

...у меня с публикой тон джентльменский: *мало слов, вежливо и строго. „Строго, строго и строго“*.

⁸См. Jackson: 240.

⁹ О теме рационалистического контроля в «Кроткой» см. Jackson: 241—243, о линейности мышления героя — Frank 2002: 284.

...вздумала выдавать деньги по-своему, ценить вещи выше стоимости и даже раза два <...> вступить на эту тему в спор.

Пришла старуха капитанша <...> без меня, и та обменяла ей медальон. Узнав <...> я заговорил кротко, но твердо и резонно <...> объявил спокойно, что деньги мои.

Я <...> опять прежним спокойным голосом прямо объявил, что с сих пор лишаю ее участия в моих [ссудных]занятиях.

Особенно ярко этот принцип контроля и удержания в рамках проявляется на территориальном уровне — в запрете героине отлучаться из дому, против которого она восстает, сначала встречаясь с бывшим однополчанином героя, а под конец — выбрасываясь из окна.

Она захохотала мне в лицо и вышла из квартиры. Дело в том, что выходить из квартиры она не имела права. Без меня никуда, таков был уговор еще в невестах. К вечеру она воротилась; я ни слова.

Назавтра тоже с утра ушла, напоследок опять.

Этот Ефимович <...> раз и другой <...> зашел в кассу под видом закладов и, помню, с женой тогда начал смеяться. Я <...> сказал ему, чтоб он не осмеливался ко мне приходить, вспомя наши отношения.

Теперь же вдруг тетка сообщает, что с ним у ней уже назначено свидание <...> [у одной] полковниц[ы], — „к ней-то, дескать, ваша супруга и ходит теперь“.

Воротилась она перед вечером <...> смотрит на меня насмешливо и ножкой бьет о коврик.

Ефимович вскочил, я взял ее за руку и пригласил со мной выйти <...> Затем всю дорогу до дома ни слова. Я вел ее за руку, и она не сопротивлялась.

Лукерья говорит <...>: „Стоит она у стены, у самого окна <...> только вдруг слышу, отворили окошко <...>. Я тотчас пошла сказать, что 'свежо, барыня, не простудились бы вы', и вдруг вижу, она стала на окно и уж вся стоит, во весь рост, в отворенном окне

<...> в руках образ держит <...> Она услышала <...> шагнула
<...> и — и бросилась из окошка!“

Ростовщики фигурируют во многих произведениях Достоевского, но «Кроткая» — единственный текст, целиком повествуемый в 1-м лице с точки зрения подобного персонажа. В какой-то мере аналогичная повествовательная перспектива была опробована в «Записках из подполья», но при всех сходствах между двумя рассказами, «подпольному парадоксалисту» далеко до героя «Кроткой». Перед нами как бы уникальный эксперимент по совмещению в одном лице, протагонисте-рассказчике, Раскольникове и старухи-процентщицы. Как мы видели, «ростовщический дискурс» во многом определяет словесную ткань рассказа; играет он роль и в организации сюжета, но не прямолинейно предсказуемым, а более интересным образом.

3.

Проблемами повествования озабочен не только автор, но и главный герой «Кроткой». ¹⁰ Его монолог строится отчасти как воображаемая оправдательная речь подсудимого, отчасти как диалог с самим собой, отчасти как серия реплик по поводу литературной классики. Мы сосредоточимся на метатекстуальной и связанной с ней жизнестроительной линиях в поведении и дискурсе героя-рассказчика.

Герой сознательно занят вопросами эстетического вкуса, построения нарратива и восприятия литературы — им самим и героиней.

Господа, я далеко не литератор, и вы это видите, да и пусть, а расскажу, как сам понимаю.

— ...в этих выражениях *Мефистофель* рекомендуется *Фаусту*.
"Фауста" читали? <...> Надо прочесть <...> Пожалуйста, не

¹⁰ Нарративная структура «Кроткой» рассмотрена в классической работе *O'Toole 1982*, провал повествовательных стратегий рассказчика — в *Holland 2000*.

предположите во мне так мало *вкуса*, что я, чтобы закрасить мою роль закладчика, захотел откомендоваться вам *Мефистофелем*.

...(я помню это *выражение*, я его, дорогой идя, тогда *сочинил* и остался доволен) <...> Конечно, я имел настолько *вкуса*, что, объявив благородно мои недостатки, не пустился объявлять о достоинствах.

А кто был для нее тогда хуже — я аль купец? Купец или закладчик, *цитующий Гете*?

Как бы это *начать*, потому что это очень трудно.

А я мастер *молча говорить* <...> прожил сам с собою целые *трагедии молча*.

В женщинах нет оригинальности <...> — это *аксиома* <...> [И]стина есть истина, и тут сам *Милль* ничего не поделает!

Эту картину я *сокращу*.

Остроумнейший автор великосветской комедии не мог бы создать этой сцены насмешек, наивнейшего хохота и святого презрения добродетели к пороку.

А впрочем, что ж я *описываю*.

Ведь *рассказывала* же она мне еще третьего дня, когда *разговор* зашел о чтении <...> *рассказывала* же она и смеялась, когда припомнила эту *сцену Жиль Блаза с архиепископом Гренадским* <...> чтобы смеяться *шедевр*.

Рассудите одно: она даже *записки* не оставила...

Но простой метатекстуальностью дело не ограничивается. Герой не только рассказывает свою историю и рефлектирует о ее литературном статусе по праву персонажа-нарратора, которому автор доверил представить события со своей точки зрения. Он выступает и в собственно *авторском* качестве — творца того жизненного спектакля, который он сочиняет и ставит, играя написанную для себя роль.

Роль эта задумана как искусное опровержение его ростовщической сущности: героиня должна, по ходу разыгрываемой перед ней пьесы, понять истинный характер героя и проникнуться к нему уважением и любовью. Герой уделяет немало внимания ее реакциям, желая убедиться в успехе своей режиссуры. Таким образом, повествование строится как многослойное семиотическое переплетение актерской игры героя, реакций на нее героини и их интерпретации героем как прочтений ею его поведения. При этом стратегия героя состоит в том, чтобы не сообщать героине открытым текстом смысл разыгрываемого перед ней спектакля в расчете на «естественное» восприятие и надежде сымитировать таким образом свободную читательскую реакцию. Сознательно загадывая героине загадку, «говоря молча», он следует миметическому принципу искусства: «что мы делали, не скажем, что мы делали, покажем».¹¹ Однако, подобно другим его манипулятивным стратегиям, проваливается и эта: героиня прочитывает его «текст» иначе, тем более, что он часто не выдерживает роли, спешит, срывается. Между тем, самодовольный «авторский» интерес к ее реакциям постепенно сменяется у него безуспешными «читательскими» попытками разрешить *ее* загадку: загадыватель превращается в свою противоположность — разгадывателя.

...я вдруг ей тогда *шику задал и вырос в ее глазах.*

Говорил же я не только прилично, то есть *выказав* человека с воспитанием, но и оригинально.

Ну а *косвенным намеком, пустив таинственную фразу*, оказалось, что можно *подкупить* воображение.

...разумеется, я ей о благодеянии тогда *ни полслова*; напротив <...> Так что я это *даже словами выразил, не удержался*, и вышло, может быть, *глупо*, потому что *заметил* беглую складку в лице.

¹¹ О загадках и пословицах как глубинных матрицах сюжета «Кроткой» см. *Михновец 1999*; о роли молчания см. *Suchanek 1985, Mochizuki: 76—77.*

*...не удержался, с таким шиком спросил: "Ну что же-с?" — с сло-
воерсом.*

И такое у ней было серьезное личико <...> что уж тогда бы я мог прочесть!

Разные мои идеи <...> я ей все-таки успел тогда передать, чтобы знала по крайней мере. Поспешил даже, может быть.

Разумеется, я не прямо заговорил, иначе вышло бы, что я прошу прощения <...> говорил почти молча.

Я хотел, чтоб она узнала сама, без меня <...> чтобы сама догадалась об этом человеке и постигла его!

...что могло быть глупее, если б я тогда ей это вслух расписал?

*...а разве я был злодей в кассе ссуд, разве не видела она, как я по-
ступал и брал ли я лишнее?*

"Увидит потом сама, что тут было великодушие, но только она не сумела заметить, — и как догадается <...> то оценит вдесятеро.

...для меня было страшно занимательно угадывать: об чем именно она теперь про себя думает?

Я не мог представить, предположить даже не мог, чтоб она умерла, не узнав всего.

...устроено было так, что я буду стоять <...> за притворенными дверями, и слышать первый rendez-vous наедине моей жены с Ефимовичем.

Но я уже успел сдержать себя. Я видел, что она жаждет унизи-
тельных для меня объяснений и — не дал их.

Я прекратил сцену вдруг, отворив двери.

Я <...> притворился крепко спящим <...> — она решительно могла предположить, что я <...> сплю <...> Но <...> могла угадать и правду, — это-то и блеснуло в уме моем <...> В глазах ее я уже не мог быть подлецом, а разве лишь странным человеком, но и эта мысль <...> мне вовсе не так не нравилась..

Выбор книг в шкафу тоже должен был свидетельствовать в мою пользу.

Я именно *старался делать вид*, что мы не молчим.

...и сам я чувствовал, что *как будто* это только игра.

Мне случилось <...> *нарочно сделать несколько добрых поступков* <...> мне *показалось*, что про женщину она *действительно узнала* с удовольствием.

... *хоть она и молчала* [н]о я *всё прочел, всё*.

Я *поспешил* <...> Я *прямо высказал*...

Потому что для чего она умерла? все-таки *вопрос стоит*.

Ужасно любопытно: уважала ли она меня? Я *не знаю*, презирала ли она меня или нет?

Таким образом, упущенная дуэль, в свое время приведшая героя-офицера к позорной отставке, переносится им на отношения с женой и в психологический план,¹² где оружием служит (даже в эпизоде с револьвером) искусство коммуникации — слово, молчание, актерство, загадывание-разгадывание, эмпатия.

4.

Мотив незаконченной дуэли, напоминающий о пушкинском «Выстреле», играет важную роль во временной и повествовательной организации «Кроткой».¹³ Мсть обесчещенного офицера обществу, сначала воображаемая — в виде разорения отдельных его членов, а затем сублимируемая — в садистское властвование над героиней, по определению означает откладывание возмездия на некоторый срок, иногда достаточно долгий. В «Выстреле» первый поединок отделяют от второго «шесть лет», в продолжение которых «не прошло ни одного дня, чтоб [Сильвио] не думал о мщении». Такое откладывание развязки сюжета — типичный случай привлечения персонажа к сотрудничеству с автором в организации повест-

¹² Роль топоса дуэли отмечена в *Holquist*: 150—151, *Jackson*: 241—247.

¹³ Об опоре на «Выстрел» см. *Поддубная*: 60—65.

вования, в частности ретардаций (ср. в «Кроткой»: «Одним словом, я нарочно *отдалил развязку*»¹⁴).

Однако в отличие от героя «Кроткой», Сильвио сравнительно пассивно ждет удобного момента; правда, он упорно тренируется в стрельбе и отказывается в промежутке рисковать жизнью, но никоим образом не пытается организовать жизнь своего противника, чтобы создать оптимальные условия для планируемой мести. Герой «Кроткой», напротив, сначала предается активной финансовой мести людям вообще, а затем переадресовывает свою мстительность героине, которую мучает морально. В этом и проявляется отличающее его «жизнетворчество», складывающееся на стыке его садо-мазохизма, финансовой власти над героиней, ростовщических навыков в обращении со сроками, претензий на авторство и еще одного важного компонента — утопических планов переделки реальности.

Эти планы эти исходят из временной триады «унизительное прошлое — жесткая дисциплина в настоящем — светлое будущее», характерной как для капиталистического принципа накопления богатства путем инвестирования прибыли в производство (а не в гедонистическое потребление), так и для марксистской идеи перехода от тяжелой эксплуататорской предыстории человечества через социалистическую революцию и последующий самоотверженный труд к счастливому коммунистическому завтра. С точки зрения зрелого Достоевского, обе эти западнические идеи были вредными, и их разоблачению так или иначе посвящены «Село Степанчиково», «Преступление и наказание», «Бесы», «Братья Карамазовы» и другие антиинициалистические тексты.

В образе героя «Кроткой» утопический элемент представлен очень четко, причем оригинально совмещен с ростовщичеством героя, любящего во всем порядок, умеющего считать деньги и время (которое, как он полагает, работает на него), ставить себе четкие задачи и быть в их выполнении неуклон-

¹⁴ Психологический смысл «откладывания» выявлен в *Mochizuki*: 78.

ным вплоть до жестокости. В результате, режиссируемый им домашний спектакль нацеливается не просто на эмоциональное соблазнение героини, но на ее решительную перековку, осуществляемую в режиме подчеркнутой строгости, молчания (уже не просто риторического, а и дисциплинирующего) и репрессивных мер.¹⁵ Разумеется, и тут происходит не предвиденный ростовщиком-утопистом поворот — героиня бунтует, и его планы рушатся. Одним из красноречивых иронических витков этой сюжетной линии становится обретение героиней той самой «строгости», которая ранее отличала его самого.

...после вчерашнего бунта <...> я встретил ее строго.

...я не смягчил ничего <...> нарочно усилил: прямо сказал, что сыта будет, ну а нарядов, театров, балов — этого ничего не будет, разве впоследствии, когда цели достигну. Этот строгий тон решительно увлекал меня. Я прибавил <...> если я и <...> держу эту кассу, то имею одну лишь цель.

Вот в том-то и была моя идея. На восторги я отвечал молчанием <...> Во-первых, строгость <...> [Я] создал целую систему <...> Система была истинная.

...я хотел привить широкость.

Я прямо и безжалостно <...> объяснил ей тогда...

"Мне, дескать, нужно тридцать тысяч в три года <...>

Видите-с: была не бедность, а была экономия, а в чем надо — так и роскошь <...> "Цели, дескать, имеет, твердый характер показывает". От театра вдруг сама отказалась. И всё пуще и пуще насмешливая складка... а я усиливаю молчание.

Да, я имел право захотеть себя тогда обеспечить <...>: "Вы отвергли меня <...> Теперь я <...> вправе был оградиться от вас стеной,

¹⁵ Утопизм героя отмечается многими писавшими о «Кроткой», см. *Holquist*: 151—154, *Mochizuki*: 77—78, *Mørch*: 230—232; в последней из этих работ диктаторская утопия героя «Кроткой» пронизательно поставлена в один ряд с методами Шигалева и Великого Инквизитора (р. 228—229).

собрать эти тридцать тысяч рублей и *окончить жизнь где-нибудь в Крыму <...> в своем имении <...> с идеалом в душе, с любимой <...> женщиной <...> и — помогая окрестным *поселянам*"*

...план мой был ясен как небо <...> Вот план. Но тут я что-то забыл или упустил из виду.

...вздумала выдавать деньги по-своему, ценить вещи выше стоимости и даже раза два <...> вступить на эту тему в спор.

Пришла старуха капитанша <...> без меня, и та обменяла ей медальон. Узнав <...> я заговорил кротко, но твердо и резонно <...> объявил спокойно, что деньги мои.

...являлось существо буйное, нападающее <...> беспорядочное <...> Напрашивающееся на смятение.

Таким образом мы и молчали, но я каждую минуту *приготавлился про себя к будущему.*

...я решил отложить наше будущее как можно на долгое время

Видите: в моей жизни было <...> обстоятельство, которое <...> давило меня <...> тот выход из полка <...> *тираническая несправедливость* против меня <...> О, меня не любили никогда даже в школе.

Я решил <...>: деньги, затем угол и — *новая жизнь* вдали от прежних воспоминаний, — вот план. Тем не менее *мрачное прошлое <...> томил[о] меня <...> каждую минуту.*

Но я видел ясно, что *друга* надо было *приготовить, доделать и даже победить.*

Видержав револьвер, я *отмстил* всему моему *мрачному прошедшему <...> [Она]* была всё для меня, вся надежда моего *будущего <...> была* единственным человеком, которого я *готовил себе.*

Нет, лучше *выжди* и — "и она вдруг *сама подойдет* к тебе..."

...но вдруг — строгое удивление выразилось в глазах ее. Да, удивление, и *строгое <...> Эта строгость, это строгое удивление* разом так и разможжили меня.

...повезу ее в Булонь купаться в море <...> начнется всё новое.

...бесперерывно думал, что всё сейчас же *переделаю* <...> Я вышел к ней и сказал <...> что *завтра начнется "совсем другое"*.

Я ждал только *завтрашнего дня* <...> "Она *завтра* проснется <...> [и] всё увидит". Вот мое тогдашнее *рассуждение* <...> Я почему-то всё думал, что *Булонь* — это всё, что в Булони что-то заключается *окончательное*.

Там солнце, там *новое наше солнце* <...> Я предложил ей *вдрут раздать всё бедным* <...> а потом воротимся и начнем *новую трудовую жизнь*.

...что она меня презирает <...> [Я] был уверен в противном до самой той минуты, когда она поглядела на меня тогда *с строгим удивлением*.

Знаешь ты, каким бы *раем* я оградил тебя. *Рай* был у меня в душе, я бы *насадил его* кругом тебя!

5.

Как известно, Достоевский щедро наделял своих персонажей собственными чертами — свойствами характера, идеологическими исканиями, житейскими переживаниями. В связи с претендующим на *жизнетворческое авторство антигероем «Кроткой»* важен целый ряд таких схождений.

Деньги были постоянной проблемой Достоевского. Он не только все время находился в долгу, но и испытывал экзистенциальную фиксацию на богатстве, мгновенном обогащении. Одним из ее проявлений была его многолетняя страсть к рулетке, от которой он излечился лишь в 1871 году. Играя в рулетку, он разработал собственную якобы *беспроигрышную «систему»*, однако сам же нарушал ее правила, не умел вовремя остановиться и проигрывался снова и снова, после чего закладывал ценности свои и жены, требовал присылки новых денег, проигрывал и их.

Он регулярно имел дело с ростовщиками и иными заимодавцами: закладывал вещи и ценности, брал авансы у изда-

телей, занимал у родственников, знакомых и собратьев по литературе и редко платил вовремя, так что долги росли. Полностью расплатился с кредиторами он (благодаря трезвой практической хватке жены) лишь за год до смерти. Бывал Достоевский и в роли если не ростовщика, то собственника и финансового менеджера, от которого зависели другие люди — работники журнала и родственники, в частности семья рано умершего брата, долги которого он взял на себя.

Однако несмотря на частичную эмпатию, ростовщики оставались для него воплощением зла, к чему примешивался и мифологизированный антисемитский стереотип ростовщика-еврея. Ни герой «Кроткой», бывший офицер, ни старуха-процентщица из «Преступления и наказания», ни вынашивающий планы стать Ротшильдом заглавный герой «Подростка» — не евреи. Однако некий «жидовский» ореол окружает и их. Так, Ротшильд — классический образ преуспевшего банкира-еврея, Наполеона банковского дела, а про коллежскую секретаршу Алену Ивановну мы узнаем из подслушанного Раскольниковым разговора в трактире, что она

[б]огата, как *жид*, может сразу пять тысяч выдать, а и рублевым закладом не брезгует <...> Только стерва ужасная <...> злая, капризная <...> стоит только одним днем просрочить заклад, и пропала вещь. Дает вчетверо меньше <...> а процентов по пяти и даже по семи берет в месяц и т. д. (I, 6; 6: 53),

Подробные финансовые расчеты описываются и при предварительном визите Раскольникова к процентщице (I, 1; 6: 9—10). Этот ее «жидовский» образ находится в полном соответствии с замыслом романа, заранее сообщенным автором М. Н. Каткову:

Молодой человек, исключенный из студентов университета <...> поддавшись некоторым <...> идеям <...> решился убить одну старуху, титулярную советницу, дающую деньги на проценты. Старуха глупа <...> жадна, берет *жидовские проценты*, зла... (7: 310).

Есть у Достоевского и ростовщик-еврей. Это его товарищ по каторге, слегка комический персонаж «Записок из мертвого дома», жалкий, но скорее симпатичный, нежели отталкивающий.

Был один *еврей*, Исай Бумштейн, ювелир, он же и *ростовщик* <...>

[О]н снабжал *под проценты и залого* всю каторгу деньгами <...> Он не нуждался, жил даже богато, но *откладывал деньги и давал под заклад на проценты* <...> Городские *евреи* не оставляли его своим знакомством и покровительством <...>

Исай Фомич <...> увидев *заклад*, вдруг встрепенулся и бойко начал перебирать пальцами лохмотья. Даже прикинул на свет <...>

— *Рубля серебром нельзя, а семь копеек можно.*

И вот первые слова, произнесенные Исаем Фомичем в остроге. Все так и покатались со смеху.

— *Проценту три копейки, будет десять копеек* <...> продолжал *жидок* <...> Он и трусил <...> и *дело-то* ему хотелось обделать.

— В *год*, что ли, *три копейки проценту?*

— Нет, не в *год*, а в *месяц*.

— Тугонек же ты, *жид* <...>

Исай Фомич еще раз осмотрел *заклад* <...> и бережно сунул его в свой мешок (I, 1, 4, 9; 4: 17, 55, 93—94).

Далее в той же главе следует карикатурная сценка: Исай Фомич справляет «шабаш» еврейской молитвы (I, 9; 4: 95—96). Однако в комментариях к «Запискам» сообщается, что согласно историческим документам («Статейным спискам»),

Исай Бумштель, мещанин из евреев, был православного вероисповедания <...> Достоевский же превращает его в *еврея иудейского вероисповедания*, который ходит по субботам в свою

модельно и справляет «свой шабаш». Это дало писателю возможность создать живую, полную юмора сцену исполнения Исаем Фомичом обряда молитвы (4: 283—285).

Можно спорить о качестве этого юмора и мере авторского антисемитизма, но акцент на этническом стереотипе ростовщика налицо.

Просрочивание Достоевским выплат ростовщикам и другим кредиторам не оставалось фактом сугубо материальной стороны его жизни, оно непосредственно отражалось на его творческом процессе. Чтобы погасить задолженности и выполнить в срок взваленные им на себя контракты с издателями, ему приходилось писать в условиях постоянного цейтнота. В результате, отношения с заимодавцами, деньги, сроки и процесс письма сплетались в у него тесный узел.¹⁶ Одна из наиболее острых ситуаций такого рода сложилась в 1866 году, когда, заключив, вдобавок к договору с «Русским вестником» на «Преступление и наказание», невыгодный договор с издателем Ф. Т. Стелловским, он должен был либо в кратчайший срок написать для него еще один роман, либо на многие годы оказаться у него в писательской кабале. Спасительным решением, разрубившим этот гордиев узел, оказалось обращение к услугам стенографистки, которой без опоздания — за 26 дней — был продиктован «Игрок».¹⁷ Таким образом, к кластеру «деньги/долги/сроки/контракты/писательство» добавилась «стенография». Весь этот набор мотивов отчетливо слышится в «Кроткой» за рассуждениями автора о нехватке времени у героя для записи собственных мыслей и о фантастическом снятии этой проблемы с помощью воображаемого стенографа.

Стенографистка, выручившая Достоевского, Анна Григорьевна Сниткина, стала его женой, сыгравшей стабилизирующую

¹⁶ Месту денег в творческом процессе Достоевского посвящен соответствующий раздел фундаментального исследования *Catteau 1989* («Money»; P. 135—168).

¹⁷ См. 7: 309, *Достоевская*: 58, 67.

щую роль во всем его житейском и литературном хозяйстве, правда, не сразу. В течение многих лет в семье — по вине Достоевского — продолжались конфликты; как правило, он свою вину признавал, отчаянно каялся и мысленно (а возможно, и физически) припадал к ногам А. Г. Параллели с «Кроткой» очевидны и отмечены в литературе.¹⁸ Выделим переключки между:

— брачным предложением Достоевского Анне Григорьевне, которому предшествовала литературная разведка в форме импровизации о вымышленной молодой девушке и немолодом художнике с последующими расспросами о возможной реакции А. Г., если бы речь шла о них самих, — и литературным оформлением сватовства в «Кроткой» (в частности ссылками на Фауста и Маргариту);

— сочувствием, вызванным у А. Г. рассказами Достоевского о его тяжелом прошлом, — и расчетами героя «Кроткой» заслужить уважение и любовь героини, когда она узнает о его прошлом и теперешнем поведении;

— реальным эпизодом вокруг письма «доброжелателя», информировавшего Достоевского об измене его молодой жены, которое было написано самой А. Г. в порядке мистификации, но привело к сцене ревности, — и квази-адультером Кроткой с Ефимовичем.

Разница в возрасте между Достоевским и А. Г. была примерно такая же, как между героями «Кроткой», и, отчасти подобно ситуации в рассказе, знаменитый писатель считал себя вправе воспитывать свою юную супругу. Кстати, обе женщины, реальная и вымышленная, соответствовали излюбленному Достоевским (как автором и, по некоторым предположениям, как человеком) типу беззащитной малолетней девочки-женщины, подвергающейся ухаживаниям старшего мужчины. Первое время А. Г. воспринимала себя в отношениях с Достоевским как «застенчивую девочку», а он называл ее «де-

¹⁸ См. пионерскую статью *Пис 1997* и более радикальные трактовки в *Пекуровская 2004*: 350—441.

точкой». В «Кроткой» же герой рассказа говорит о героине в почти откровенно педофильских тонах:

Была она такая *тоненькая*, белокуренькая, средне-высокого роста <...> Да; помню и еще впечатление, то есть, если хотите, самое *главное впечатление*, синтез всего: именно что *ужасно молода*, так молода, что точно *четырнадцать лет*. А меж тем ей тогда уж было без *трех месяцев шестнадцать*.

6.

Вдобавок к тематическим и общесюжетным параллелям между автором и антигероем «Кроткой» отметим две красноречивые словесные переключки. В каком-то смысле весь текст рассказа растянут между двумя ключевыми, настойчиво повторяемыми и варьируемыми фразами.

С одной из них — о теле жены, лежащем на столе перед героем, — повествование начинается, и потом она проходит еще несколько раз:

Представьте себе мужа, у которого *лежит на столе жена*.

Вот пока *она здесь* <...> подхожу и смотрю поминутно <...> Она теперь в зале *на столе*.

...ответ *на столе лежит*, а ты говоришь „вопрос“!

И что ж, повторяю, что вы мне указываете там *на столе*? Да разве это оригинально, что там *на столе*?

Что ж такое, что там в зале *лежит*...

Эти размышления над трупом в конце концов обращают мысль рассказчика — невольную и пока неосознанную — к Христу:

«Люди, *любите друг друга*» — кто это сказал? чей это *завет*? <...> Нет, серьезно, когда ее завтра унесут, *что ж я буду?*

Нечто аналогичное мы находим в дневниковой записи, сделанной Достоевским после смерти его первой жены, Марии Дмитриевны:¹⁹

16 апреля [1864 г.]. *Маша лежит на столе. Увижусь ли с Машей?*

Возлюбить человека, как самого себя, по заповеди Христовой, — невозможно <...> «Я» препятствует <...> [П]осле появления Христа как идеала человека во плоти стало ясно <...> что высочайшее <...> развити[е] своего я, — это как бы уничтожить это «я», отдать его целиком всем и каждому безраздельно и беззаветно.

Вторая лейтмотивная фраза «Кроткой», уже попадавшая в сферу нашего внимания, — «всего пять минут опоздал». В жизни самого Достоевского она перекликается не только с его многочисленными опозданиями в качестве должника и сочинителя, но и со словами изменившей ему возлюбленной — Аполлинии Сусловой:

Она колет меня <...> тем, что я не достоин был любви ее <...> упрекает меня непрерывно, сама же встречает меня в 63-м году в Париже фразой: «Ты немножко опоздал приехать», то есть она полюбила другого, тогда как две недели тому назад еще горячо писала, что любит меня. Не за любовь к другому я корю ее, а за эти четыре строки, которые она прислала мне в гостиницу с грубой фразой: «Ты немножко опоздал приехать»».²⁰

Таким образом две фразы, эмблематически обрамляющие смерть Кроткой, восходят к двум драматическим моментам в отношениях Достоевского с любимыми женщинами.

7.

Богатая интертекстуальная клавиатура «Кроткой» более или менее полно каталогизирована: «Ричард III» и «Отелло» Шекспира, «Жиль Блаз» Лесажа, «Фауст» и «Страдания юного

¹⁹ Об этой записи см. Кириллова 1997.

²⁰ Письмо Достоевского Н. П. Сусловой, 19 апреля 1865 г. (28-2: 121; <http://rvb.ru/dostoevski/01text/vol15/01text/436.htm>).

Вертера» Гёте, «Шагреновая кожа» и «Гобсек» Бальзака, «Последний день приговоренного...» и «Отверженные» Гюго, «Выстрел» и «Скупой рыцарь» Пушкина, «Маскарад» Лермонтова, «Шинель» Гоголя, «Кто виноват?» Герцена и ряд других текстов.²¹ Без внимания остался, насколько мне известно, важный шекспировский интертекст — «Венецианский купец» (далее — ВК), одним из главных действующих лиц которого является ростовщик, «жид» Шейлок.²²

В обоих случаях основа сюжета — конфликт между ростовщическими, «жидовскими», ценностями/убеждениями героя и христианскими ценностями его антагонистов. Он развивается очень драматически: сначала чаша весов склоняется в сторону героя, но затем следует полное его поражение, и сюжет завершается его невольным поворотом к христианским ценностям.

Важным аспектом/фактором его поражения становится измена ближайшей родственницы — жены у Достоевского, дочери у Шекспира.²³ В ВК к этому добавляется еще и женский пол главного победителя Шейлока в суде — знаменитого юриста, каковым является переодетая Порция, причем сначала ученый доктор вроде бы судит в пользу Шейлока, но затем обращается против него. Женский пол носительниц христианских ценностей в обоих произведениях неслучаен — он противостоит принципиально «мужскому», рационалистическому, математическому менталитету антигероев. А измена этому чуждому, «жидовскому», началу, совершаемая ближайшей родственницей антигероя, призвана продемонстрировать безнадежное одиночество ростовщиков, противопоставляющих себя обществу.²⁴

²¹ См. Поддубная Р.Н. 1978, Туниманов 1982, Михновец 1996.

²² См. *Shakespeare 2006*: 1–75 (http://nfs.sparknotes.com/merchant/page_82.html) и *Шекспир 1958* (<http://lib.ru/SHAKESPEARE/kupec.txt>); о месте Шекспира в творчестве Достоевского см. Левин 1974.

²³ Этому вторит в обоих произведениях уход от ростовщика его слуг — соответственно Ланчелота и Лукерьи.

²⁴ Конфликт между отцом-ростовщиком и бунтующей против него дочерью лежит и в основе сюжета «Эжени Гранде» Бальзака, романа, переве-

Непосредственным сюжетным разворачиванием мотива измены в обоих случаях служат все более радикальные выходы изменницы за границы, поставленные ей ростовщиком. Как это происходит в «Кроткой», мы видели. В ВК мотив пространственной «границы» воплощен в образе запертых дверей и окна, к которому Шейлок запрещает Джессике даже подходить (II, 5; *Shakespeare*: 26—27, *Шекспир*: 243—244), чтобы не заразиться христианскими нравами:

SHYLOCK

What, are there masques? Hear you me, Jessica.
Lock up my doors, and when you hear the drum
And the vile squealing of the wry-necked fife,
Clamber not you up to the casements then,
Nor thrust your head into the public street
To gaze on Christian fools with varnished faces.
But stop my house's ears — I mean my casements —
Let not the sound of shallow foppery enter
My sober house <...>

Well, Jessica, go in.

Perhaps I will return immediately.
Do as I bid you. Shut doors after you.
Fast bind, fast find.
A proverb never stale in thrifty mind.

(Exit)

JESSICA

Farewell, and if my fortune be not crossed,
I have a father, you a daughter, lost.²⁵

денного Достоевским на русский язык в самом начале писательской карьеры. Мотив измены, а затем ухода жены, бросающей своего невыносимо рационалистичного мужа, правда, не еврея-ростовщика, но тоже предпринимателя-чужака (немца Гуто Пекторалиса) есть в «Железной воле» Лескова (напечатанной всего на месяц раньше «Кроткой»). О психологической подоплеке одиночества героя в «Кроткой» см. *Mochizuki*: 75—79.

²⁵

ШЕЙЛОК

Как, маскарад? Ну, Джессика, так слушай:
Запрись кругом. Заслышишь барабаны
Иль писк противный флейты кривоносой —

В следующей же сцене (II, 6; *Shakespeare: 29, Шекспир: 246*) Джессика покидает дом с украденными у отца деньгами и драгоценностями, чтобы присоединиться к своему возлюбленному-христианину Лоренцо и принять участие в маскараде, переодевшись факельщиком:

JESSICA

I will make fast the doors and gild myself
With some more ducats, and be with you straight.²⁶

Обокрав и покинув Шейлока, Джессика обращается в христианство, венчается с христианином, а по постановлению суда и с вынужденного согласия отца, практически завладевает всей его собственностью.

Тот факт, что духовные/конфессиональные повороты в развитии сюжета и характеров сопровождаются параллельными имущественными переменами, — существенная черта рассматриваемого топоса. В «Кроткой», как мы помним, герой сначала строго контролирует семейные расходы и ссуд-

Не смей на окна лазить да не вздумай
На улицу высовывать и носа,
Чтобы глазеть на крашенные хари
Безмозглых христиан; но в нашем доме
Заткни все уши, то есть окна все,
Чтоб не проникнул шум пустых дурачеств
В мой дом почтенный <...>

Ну, дочь, домой!

Быть может, я сейчас же возвращусь.
Все сделай, как сказал я; да запишись.
Запрещь плотней — найдешь верней —
Пословица хозяйственных людей.

(Уходит)

ДЖЕССИКА

Прощай! Захочет мне судьба помочь —
Отца я потеряю, ты же — дочь.

²⁶ ДЖЕССИКА

Я все запру, позолочу себя
Еще червонцами — и выйду к вам.

ные операции, подавляя сопротивление героини, в конце же, напротив, щедро тратит деньги на нее и готов раздать почти весь свой капитал. Отчасти аналогичным образом (под страхом разорения и смерти) Шейлоку приходится расстаться с имуществом и перейти в христианство. И в обоих случаях связь между духовными и имущественными ценностями не сводится к этим очевидным сюжетным ходам.

В «Кроткой» история перехода героини в собственность ростовщика, а затем ее освобождения от его власти синекдохически проецируется на судьбу ее иконы — семейной реликвии:

Образ богородицы. Богородица с младенцем, домашний, семейный, старинный, риза серебряная золоченая — сто́ит — ну, рублей шесть стоит. Вижу, дорог ей образ, закладывает весь образ, ризы не снимая.

Сначала ростовщик, стараясь произвести на героиню хорошее впечатление, принимает эту икону в залог на особо деликатных условиях и вместе с окладом ставит его в киот, чем символизируется основная сюжетная транзакция: заключение брака между протагонистами как одновременно личностного и коммерческого договора. Соответственно, развязкой сюжета становится самоубийственный бросок героини из окна с образом Богородицы в руках.

В ВК наиболее яркими параллелями к этим перипетиям с иконой являются:

— похищение и легкомысленная продажа Джессикой, среди прочих ценностей, семейной и религиозной реликвии — бирюзового кольца, оставшегося Шейлоку в память о его жене Лие и потому особенно горько оплакиваемого им; и

— его пожелание чтобы преступная «дочь лежала мертвой у моих ног с драгоценными камнями в ушах! Чтобы ее похоронили у моих ног, а червонцы положили в гроб!» (Ш, 1).

Сюжет ВК состоит из трех переплетающихся ветвей:

— закладывания ростовщику (Шейлоку) фунта плоти купцом (Антонио), берущим у него деньги в долг для друга (Бассанио);

— сватовства к богатой невесте (Порции) женихов, решающих трудную задачу выбора между золотой, серебряной и свинцовой шкатулками;

— истории с обручальными кольцами невест (Порции и Нериссы), отданными их женихами (Бассанио и Грациано) соответственно судье и писцу (переодетым Порции и Нериссе), помогающим отвести иск Шейлока к Антонио.

И во всех трех сюжетных линиях прочные коммерческие контракты связывают личностные, семейные, конфессиональные, духовные ценности с физическими, материальными.

Так, правильно выбранной будет та шкатулка, в которой обнаружится портрет Порции, не только изображающий ее, но и как бы неотделимый от нее, так что вместе с ним жених получит и ее саму:

(II, 7)

MOROCCO

How shall I know if I do choose the right?

PORTIA

The one of them contains my picture, prince;

If you choose that, then I am yours withal.²⁷

А обручальные кольца, врученные Порцией и Нериссой женихам, должны быть при них и после смерти — очевидная параллель к речам Шейлока о Джессике (III, 1):

²⁷ ПРИНЦ МАРОККАНСКИЙ

Но как узнаю, правильно ль я выбрал?

ПОРЦИЯ

В одном из них — портрет мой. Если, принц,

Он будет вами выбран — с ним я ваша.

(III, 2)

BASSANIO

..... But when this ring
Parts from this finger, then parts life from hence.
O then be bold to say Bassanio' dead.²⁸

(V, 1)

NERISSA

You swore to me when I did give [it] you,
That you would wear it till your hour of death,
And that it should lie with you in your grave.²⁹

Выше уже говорилось о «ростовщическом» пересчете — как буквальном, так и переносном — всего происходящего в «Кроткой» на язык денег, времени и имущественных отношений. Это неудивительно в рассказе, построенном в виде монолога ростовщика; однако не менее настойчиво такая риторика пронизывает и пьесу Шекспира, причем речи не только Шейлока, но и других персонажей (одно из исследований о ВК посвящено именно его ростовщическому дискурсу).³⁰

В связи с дискурсивной стороной двух текстов стоит подчеркнуть, что в обоих антигерою-ростовщику предоставлена возможность развернуть мощную риторическую аргументацию в защиту своих — в конце концов опровергаемых — вз-

²⁸ БАССАНИО

..... Коль этот перстень
Расстанется со мной, — расстанусь с жизнью;
Тогда скажите вы: Бассанио умер!

²⁹ НЕРИССА

Ты поклялся, когда ты перстень брал,
Что будет он с тобой до самой смерти
И что с тобой его положат в гроб.

³⁰ См. *Shell 1979*. Как на примере «Макбета» показано в *Brooks 1975 [1947]*, для структуры шекспировской пьесы характерна ориентация на единую систему тропов (в «Макбете» это, в частности образы детства, органического роста, будущего, одежды, маскировки). В ВК настойчиво проходят образы денег, крови, драгоценностей и библейские мотивы (о них см. *Lewalski 1962*), а также ряд других.

глядом. В «Кроткой» этому способствует отведенная ему роль рассказчика, так что его финальное дискурсивное поражение венчает серию подспудных неувязок, лишь постепенно проступавших до тех пор сквозь поток его красноречия. В ВК Шейлок неоднократно, с уверенностью и логическим блеском, излагает свою систему ценностей, и в вопросе о том, в честном ли юридическом поединке он терпит поражение или Шекспир до какой-то степени подтасовывает колоду, мнения специалистов расходятся.³¹

Сходство между «Кроткой» и ВК не следует, конечно, преувеличивать; они были написаны в разное время и в разных жанрах. Шекспировская пьеса имела своим подзаголовком «The Comical History of the Merchant of Venice», часто действительно игралась как комедия, с Шейлоком в роли смешного злодея, успешно обезвреживаемого уже в IV действии; в счастливом V действии он даже не появляется на сцене и упоминается лишь однажды (как «жид богатый» который «отказал все свои богатства» венчающимся Лоренцо и Джессике). Хотя в ВК непрерывно идет речь о мстительном вырезании фунта человеческой плоти, о крови, которая может пролиться, а также о той, которая связывает людей одного клана (в особенности евреев), о кляках, готовых вонзиться в тело противника и т. п., в итоге никто из персонажей не убит и не ранен, кровь не пролита (Порция специально указывает Шейлоку что «твой вексель не дает [тебе] ни капли крови» — («This bond doth give thee here no jot of blood»; IV, 1), — в этом смысле жанр комедии выдержан. В «Кроткой», напротив, тема крови (и тем более

³¹ Степень сознательной или бессознательной амбивалентности Шекспира в трактовке еврейского вопроса в ВК — предмет непрекращающихся дискуссий в шекспироведении; см., например, *Girard 1991 [1980]*, *Cohen 2006 [1988]*, *Yoshino 2011*: 29–50; систематическое освещение проблемы «Шекспир и евреи» см. в *Shapiro 1996*; любопытную информацию о причастности самого Шекспира и его семьи к ростовщичеству (и о его общепринятости в ту эпоху) см. *Edelman 2006 [1999]*. В связи с еврейской темой см. новейшую догадку о личности Шекспира, где им оказывается женщина еврейско-итальянского происхождения — *Aemilia Bassano Lanier*:

<http://reformjudaismmag.org/Articles/index.cfm?id=1584>

кровавого навета на евреев) отсутствует, однако в финале героиня гибнет, и ее крови — всего «с горстку» — отведено кульминационное место.

Знакомство Достоевского с шекспировской пьесой и его интерес к центральной в ней фигуре еврея-ростовщика вполне вероятны. В январе 1844 г. Достоевский писал брату, что закончил перевод «„Евгении Гранде“ Балзака и собственную драму „Жид Янкель“» (28—1: 86). Рукопись последней не сохранилась, но предполагается, что характер ее героя представлял собою вариацию типов гоголевского, пушкинского и шекспировского евреев-ростовщиков.

В начале 1844 года Достоевский <...> упоминает про оконченную драму «Жид Янкель» <...> [Д]раматический замысел Достоевского приводит нас к <...> типично[му] лиц[у] гоголевской повести [«Тарас Бульба»] <...> [О]н не выставлен у Гоголя ни одной не-карикатурной чертой <...> Но эта гоголевская характеристика шаблонна <...> Сходный образ пушкинского Соломона в «Скупом рыцаре» <...> наконец, шекспировский Шейлок («Венецианский купец») — могли Достоевскому открыть некоторые соответствия в традиционности изображения еврейства. И <...> в последующих произведениях Достоевский нисколько не отступил от этой традиции.³²

* * *

Переключки «Кроткой» с «Венецианским купцом» носят характер скорее типологических сходств, нежели прямых

³² Алексеев: 52—54. «Скупой рыцарь» был и одним из важнейших подтекстов «Кроткой»: к знаменитому монологу Барона отсылают программные слова рассказчика: «одного сознания о том оказалось совершенно для меня довольно», что уже отмечалось (Туниманов: 392). Не отмечалась, кажется, еще одна переключка — сцены тайного, «в соседней комнате, за притворенными дверями», подслушивания героем свидания его жены с Ефимовичем, кончающегося его вмешательством, с финальной сценой «Скупого рыцаря» (Ш): сын Барона Альбер слушает из другой комнаты его разговор Герцогом, и когда тот обвиняет его в покушении на жизнь отца, вбегает в комнату (следует ссора, вызов на дуэль и внезапная смерть Барона).

влиятельных/заимствований, но и в этом случае свидетельствуют о верности Достоевского глубинному формату ростовщического топоса. Общей целью статьи было продемонстрировать сплетение в «Кроткой» тем времени, денег, ростовщичества, покровительности, авторства, рационализма и христианской морали с автобиографическими, архетипическими и интертекстуальными мотивами. В плотной многослойности этого палимпсеста может крыться разгадка неотразимой убедительности рассказа.

ЛИТЕРАТУРА

Алексеев М. П. 1921. О драматических опытах Достоевского // Творчество Достоевского: 1821—1881—1921. Сборник статей и материалов / Ред. Л. П. Гроссман. Одесса: Всеукраинское гос. изд-во, 1921. С. 41-62.

Брокгауз Ф. А., Ефрон И. А. сост. 1991—1992 [1890]. Энциклопедический словарь. Репринт. М.: Терра, 1991—1992.

Джексон Роберт Льюис 1997. В несчастье яснее истина: концовка „Кроткой“ // Достоевский и мировая культура. М.: Классика плюс, 1997. Т. 9. С. 100—106.

Достоевская А. Г. 1971 [1925]. Воспоминания. М.: Художественная литература, 1971.

Кириллова И. А. 1997. «Маша лежит на столе...» — утопические и христианские мотивы (к обозначению темы) // Достоевский и мировая культура. М.: Классика плюс, 1997. Т. 9. С. 22—27.

Левин Ю. Д. 1974. Достоевский и Шекспир // Достоевский: Материалы и исследования. Л.: Наука, 1974. Т. 1. С. 109—134.

Михновец Н. Г. 1996. «Кроткая»: литературный и музыкальный подтекст // Достоевский: Материалы и исследования. Л.: Наука, 1996. Т. 13. С. 143—166.

Михновец Н. Г. 1999. Механизм смыслопорождения в «Кроткой»: К проблеме «автор — читатель» // Достоевский и мировая культура. СПб.: Серебряный век, 1999. Т. 13. С. 67—78.

Пекуровская Ася 2004. Страсти по Достоевскому. Механизм желаний сочинителя. М.: НЛО, 2004.

Пис Ричард 1997. «Кроткая» Достоевского: ряд воспоминаний, ведущих к правде // Достоевский: Материалы и исследования. Л., 1997. Т. 14. С. 187—196.

Поддубная Р.Н. 1978. Герой и его литературное развитие (Отражение «Выстрела» Пушкина в творчестве Достоевского) // Достоевский: Материалы и исследования. Л.: Наука, 1978. Т. 3. С. 54—66.

ПСС 1972—1982. Ф. М. Достоевский. Полн. собр. соч. В 30 т. Л.: Наука, 1972—1982.

Туниманов В. А. 1982. [Комментарий к «Кроткой»] // *ПСС*, 24: 380—394.

Шекспир Уильям 1958. Венецианский купец. / Пер. Т. Щепкиной-Куперник // Он же. Полн. собр. соч. В 8 т. М.: Искусство, 1958. Т. 3. С. 211—309.

Brooks Cleanth 1975 [1947]. The Naked Babe and the Cloak of Manliness // Он же. The Well Wrought Urn: Studies in the Structure of Poetry. NY and London: HBJ, 1975. P. 22—49.

Catteau Jacques 1989 [1978]. Dostoyevsky and the Process of Literary Creation. Cambridge & New York: Cambridge University Press, 1989.

Christa Boris 2000. „Money Talks“: The Semiotic Anatomy of „Krotkaia“ // *Dostoevsky Studies (New Series)*, 4 (2000): 143—152.

Cohen Derek 2006 [1988]. Shylock and the Idea of the Jew // *Shakespeare* 2006: 193—206.

Edelman Charles. 2006 [1999]. [The Shakespeares as Money-lenders] // *Shakespeare* 2006: 243—245.

Frank Joseph 2002. Dostoevsky: The Mantle of the Prophet, 1871—1881. Princeton NJ: Princeton UP, 2002.

Girard René 1991 [1980]. To Entrap the Wisest: Sacrificial Ambivalence of Venice and Richard III // Он же. A Theater of Envy: Shakespeare. NY & Oxford: Oxford UP, 1991. P. 243—255.

Holland Kate 2000. The Fictional Filter: „Krotkaia“ and the *Diary of a Writer* // *Dostoevsky Studies (New Series)*, 4 (2000): 95—116.

Holquist Michael 1977. Dostoevsky and the Novel: The Wages of Biography. Princeton NJ: Princeton. UP, 1977.

Jackson Robert Louis 1981. The Art of Dostoevsky: Deliriums and Nocturnes. Princeton NJ: Princeton UP, 1981.

Koehler Ludmila 1985. Five Minutes Too Late... // *Dostoevsky Studies* 6 (1985): 113—124.

Lewalski Barbara 2006 [1962]. Biblical Allusion and Allegory in the *Merchant of Venice* // *Shakespeare* 2006: 169—189.

Mochizuki Tetsuo 2000. The Pendulum is Swinging Insensibly and Disgustingly: Time in «Krotkaia» // *Dostoevsky Studies (New Series)*, 4 (2000): 71–82.

Morson Gary Saul 1993. Introductory Study: Dostoevsky's Great Experiment // *Fyodor Dostoevsky. A Writer's Diary. Vol. 1: 1973–1876 / Transl. Kenneth Lantz, intro. Gary Saul Morson. Northwestern UP, 1993. P. 1–117.*

Mørch Audun J. 1997. Dostoevskii's *Krotkaia*: A Sacrificial Suicide Celebrating Creativity: Essays in Honour of Jostein Børtnes / Eds. Knut Andreas Grimstad & Ingunn Lunde. Bergen: University of Bergen, 1997. P. 227–236.

O'Toole L. Michael 1982. *Structure, Style and Interpretation in the Russian Short Story*. New Haven & London: Yale UP, 1982.

Shapiro James S. 1996. *Shakespeare and the Jews*. NY: Columbia UP, 1996.

Shell Marc 1979. The Wether and the Ewe: Verbal Usury in *The Merchant of Venice* // *The Kenyon Review*, 1 (4) (Fall 1979): 65–92.

Suchanek Lucjan 1985: „Молча говоря“: Повесть Ф. М. Достоевского «Кроткая» // *Dostoevsky Studies* 6 (1985): 125–142.

Shakespeare William 2006. *The Merchant of Venice* / Ed. Leah S. Marcus. N. Y.: W. W. Norton & Co. 2006.

Yoshino Kenji 2011. *A Thousand Times More Fair: What Shakespeare's Plays Teach Us About Justice*. NY: HarperCollins, 2011. [Ch. 2. The Lawyer: *The Merchant of Venice*]. P. 29–57.