

К ЮБИЛЕЮ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО

Научная статья
УДК 82-31
DOI 10.18101/2686-7095-2021-4-3-9

«БЕДНЫЕ ЛЮДИ» Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО: ПРОБЛЕМА ПОРТРЕТИРОВАНИЯ В ЭПИСТОЛЯРНОМ РОМАНЕ

© Башкеева Вера Викторовна

доктор филологических наук, профессор,
Бурятский государственный университет имени Доржи Банзарова
Россия, 670000, г. Улан-Удэ, ул. Ранжурова, 6
oaelun@mail.ru

Аннотация. Рассматривается роман Ф. М. Достоевского «Бедные люди», написанный в эпистолярной форме. Показана возможность портретирования в таком романе, а также глубокая связь предпортретной базовой категории имени с портретом героя и его эволюцией, протекающей в движении от «бедного человека», «маленького человека» к «человеку». Выделены такие особенности портретирования, как минимизация телесного и жестового портрета с выразительным выделением отдельных его особенностей, актуализация костюма. Уточнено отличие образа слез у Достоевского от понимания слезы в русской сентиментальной литературе. Акцентирован внутренний жест, связанный с концептом «сердце», выражающий чувствительность как важную особенность типа героя. Изменения в герое раскрываются также в изменении отношения к знаковой, как и у Гоголя, детали костюма, в данном случае в изменении отношения к сапогам и выходе за пределы социальной и психологической ограниченности.

Ключевые слова: эпистолярный роман «Бедные люди», мимика и жесты, образ слез, концепт «сердце», костюм героя.

Для цитирования

Башкеева В. В. «Бедные люди» Ф. М. Достоевского: проблема портретирования в эпистолярном романе // Вестник Бурятского государственного университета. Филология. 2021. Вып. 4. С. 3–9.

Жанр эпистолярного романа как будто не предполагает портретирования, особенно портретирования авторов писем, предстающих в слове и в каком-то смысле прячущихся за словом. Однако ситуация в романе Достоевского иная.

Во-первых, имеет место выход за пределы эпистолярного романа в другие жанровые формы. Это дневник Вареньки, опробование жанра физиологического очерка Макаром Алексеевичем Деушкиным, вкрапление цитат из романтических романов, наконец, интертекст повестей Пушкина и Гоголя [3, с. 20–60].

Во-вторых, сама материя письма не исключает представления портрета, особенно если уточнить, что такое портрет. Это не столько внешняя описательность, связанная с телесностью человека, и не столько модная сейчас визуальность, которая акцентирует акт зрения и беспредельно расширяет процесс видения. Это живое, целостное представление героя в единстве внутреннего и внешнего чело-

века, когда внутренний человек воплощается в телесных формах, в диапазоне от размашистых жестов до едва заметных или даже внешне с трудом фиксируемых изменений тела. Внешний человек есть форма выражения внутреннего человека и ограничен психологичностью, изменениями эмоций, чувств, состояний, мыслей героя. И такого портрета у Достоевского много. «Интенсивность визуальной перцепции» у Достоевского отмечает А. Б. Криницын [см.: 5].

Надо сказать и о такой важнейшей, базовой предпортретной категории, как имя. Это может быть любое имя, каким-то образом определяющее персонаж в социальном или психологическом смысле, вплоть до имени собственного, яркого выражения личности героя. Факт именованности создает героя как субъекта повествования.

Особенностью стиля Достоевского является использование большого числа имен-определений, как социально, так и психологически ориентированных. Писатель вообще стремится к оценке, к оцениванию своих героев, и внешняя твердость такого оценивания коррелирует с текучестью и изменчивостью сознания героя. Самое главное для писателя имя вынесено в название — «бедные люди», отметим еще такие характеристики и определения, как «сиротка», «вдовица», «чиновник», автохарактеристики «смирный человек», «маленький человек», «нелюдимка», «дикарка» и другие [4, с. 95].

С точки зрения именованности главный герой движется от обусловленности, ограниченности, даже масковости определенного именованности к широте самоопределения. Если в более раннем письме к Вареньке, от 12 июня, он называет себя «маленьким человеком», то в письме от 21 августа констатирует: «все-таки я человек», «сердцем и мыслями я человек» [2, с. 126].

В этом диапазоне от отсутствия самооценивания через «бедных людей», «маленького человека» до констатации своей человечности заключены и портретирование, и самопознание, рефлексия, ментальные открытия героя. Причем эта линия от бедного человека к человеку характерна в большей степени для Девушкина. Даже при некоторой идиличности его жизни на прежней квартире с доброй старушкой-хозяйкой он прежде всего бедный человек. Корреляция между данным понятием и понятием «маленький человек» заключается в факте социально невысокого уровня персонажа и вытекающей отсюда проблеме бедности. Причем диапазон толкования понятия «бедные люди» может быть достаточно широким. Понятие «маленький человек» содержит для Достоевского иные дополнительные смыслы, в том числе включает в себя и проблему самосознания, самооценивания героя.

У Вареньки другая модель. Детство ее, во всяком случае в воспоминаниях, хотя и не лишено проблемности пребывания в пансионе, но определено как счастливое детство в семье с родителями. Дальнейшее же движение связано с лишениями, сложностями, превращением в сиротку, «бедного» человека. Отсюда история с чтением повестей А. С. Пушкина и Н. В. Гоголя задевает именно Макара Девушкина, а не его эпистолярного визави [7, 10].

Констатируя наличие портрета в эпистолярном романе Ф. М. Достоевского, мы должны отметить определенные особенности, присущие именно авторской стилистической манере. Писатель с помощью Вареньки, характеризующей старика Покровского, довольно широко и точно называет элементы словесного портрета:

«лицо», «жесты», «движения»: «Удовольствие проглядывало в его лице, в его жестах, в его движениях» [2, с. 65]. И еще важно понятие «фигура», когда Макар Алексеевич характеризует себя через него: «и фигурой я не беру», «Они, злодеи-то мои, говорили, что даже и фигура моя неприличная» [2, с. 126].

Ясно, что понятие «фигура» является важным для героя. Уязвленный в социальном и материальном статусе, герой оказывается уязвлен и в телесном смысле. И хотя «фигура» его, равно как и «физиономия», не описана, некоторое представление мы можем получить через двойников Девушкина — старика Покровского, чиновника Горшкова. Вот как описывается старик Покровский: «запачканный дурно одетый, маленький, седенький, мешковатый, неловкий» [2, с. 62], — или чиновник без места Горшков: «седенький, маленький; ходит в таком засаленном, в таком истертом платье», «жалкий, хилый такой», «коленки у него дрожат, руки дрожат, голова дрожит» [2, с. 51]. Предположительно, Девушкин такой же робкий, такого же маленького роста, что уязвляет его, худенький, в условиях материальных ограничений еще больше похудел. Понятие «фигура» связано поэтому не только с телесными характеристиками, но и с социальными, и с само-рефлексией персонажа.

Элементы портрета названы, отмечаем семантическую минимизацию его и узкий, но одновременно выразительный спектр. Так, в лице практически не описаны глаза, не показаны взгляды, выделена как доминирующая и частотная особенность — слезы персонажа, его плач.

Слезы настолько привычны для Вареньки и ее картины мира, что выражают самые разные чувства; они связаны и с печалью, и с досадой, и с радостью («Я не могла удержаться от слез и смеха [2, с. 76]), и с отчаянием («Я заплакала вдруг, как дитя, зарыдала, сама себя удержать не могла» [2, с. 70]). Героиня констатирует в письме от 11 июня: «Я и сама не знаю, отчего я все плачу» [2, с. 80]. Со слезами связано и отсутствие слез, их невозможность, своеобразное следование романтической традиции, когда максимальная форма выражения чувства воплощается в отсутствии движения, в замирании и обмирании, в некоем пространственном морозе. Варенька признается, что в момент смерти Покровского «...не могла плакать; но душа моя разрывалась на части» [2, с. 78]. Слезы есть главное выражение внутреннего состояния героини.

Способность к слезам в целом отмечает бедных людей Достоевского, не только Вареньку, но и Макара Девушкина, и старика Покровского, и находящегося в состоянии судебного разбирательства чиновника Горшкова («Слезы текут у него, да, может быть, и не от горести» [2, с. 85]). Прослезиться может даже представительница «чужого» мира Анна Федоровна («когда матушка объявила, что никогда не чувствовала к ней неприязни, то она прослезилась» [2, с. 58]).

Учет такой важной портретной особенности сентиментальной повести, как слезы, стал одним из оснований для характеристики метода Достоевского как метода «сентиментального натурализма» (курсив наш. — В. Б.). Сегодня целая группа литературоведов поднимает вопрос о наследовании писателем традиций русского сентиментализма, в том числе в преемственности названий — от «Бедной Лизы» Н. М. Карамзина к «Бедным людям» Ф. М. Достоевского [3, с. 61–65].

Однако признания факта связи романа с сентименталистскими традициями мало, ведь это не позволяет увидеть своеобразие Достоевского, ни в понимании

концепции человека, ни в определении портрета [9]. Если говорить о портретировании у Карамзина, то слезы являлись лишь одной из портретных деталей, не более важной, чем взгляды, «краски лица» или статический портрет, бывший близким то к фольклорной манере, то к формирующемуся романтическому стилю [1, 149–170]. Что же касается Достоевского, то при минимизации описания внешности героев мимика и жесты начинают играть более важную роль.

Слезы в сентиментализме были знаком естественности и чувствительной, восприимчивой, по-своему тонкой, способной воспринимать прекрасное души. Принципиально важное значение имеет смена ориентиров с идеи естественности и простоты на подчинение у Достоевского форм выражения человека социальным нормам и условиям жизни. Частная жизнь уже показана не в отрыве от социальной жизни, а в значительной степени в зависимости от нее, приспособляемости к ней. Так, когда отец сердится, Варенька старается быть незаметной, тихой, а матушка боится плакать. В пансионе от тоски героиня плачет «тихонько», «пойдешь в уголок и поплачешь одна-одинешенька, слезы скрываешь» [2, с. 94].

«Патетическая чувствительность сентименталистского нарратива» [7, с. 593] меняется на социально и психологически обусловленную чувствительность, имеющую более интровертный характер и более частные формы проявления. Нельзя не отметить и различные формы психологизма с ориентацией на более индивидуализированную человеческую натуру, противоположные обобщенному изображению абстрактных характеров XVIII в.

Расширение функции слез и надделение ими почти всех героев делают слезы и более важной приметой человека и в то же время менее индивидуальной характеристикой. Другое дело, что слезы позволено изливать прежде всего женщинам, отсюда и центральное место Вареньки в такого рода портрете.

Что касается жестов, то Достоевский при минимизации обычных жестов и движений человека оставляет те, которые имеют слабо контролируемую или неподконтрольную уму и воле природу. Это, например, дрожание героя, не столько от холода, сколько от волнения, переживаний, ужаса. Можно говорить об определенной физиологизации жестового телесного начала, сопряженного с пониманием тела как слабого тела, подверженного болезням, холоду, недоеданию. Символический характер ходьбы на цыпочках героя Гоголя Башмачкина потому так сильно и задевает Девушкина, что изначально он натуралистичен, правдоподобен, физиологичен. Эта гоголевская традиция «слабого тела» развивается Достоевским достаточно явно.

Еще одна особенность портретирования человека с точки зрения жестового рисования — это, ожидаемо, активизация внутреннего жеста, того жеста, который является телесно неразмашистым, по-своему сдержанным и напрямую манифестирует чувства персонажа. У Достоевского активен внутренний жест, связанный с сердцем. Концепт «сердце» у писателя — и синоним концепта «душа», и показатель большей физиологичности в понимании и восприятии внутреннего человека, так как указание на сердце более телесно. Для Достоевского это очень важный концепт: не случайно через 2–3 года он напишет повесть «Слабое сердце», выведя концепт в название.

Страницы писем пестрят обращением к данному концепту: «Сердце у меня такое же, как и у другого человека» (письмо от 12 июня) [2, с. 81], «У меня серд-

це кровью обливается при одном воспоминании» (письмо от 20 июня) [2, с. 83], «...люблю вас крепко, сильно, всем сердцем» (письмо от 1 июля) [2, с. 95], «Точно это, примерно говоря, мое собственное сердце, какое уж оно там ни есть (письмо от 1 июля) [2, с. 97], «Вы уж слишком сильно все принимаете к сердцу» (письмо от 5 августа) [2, с. 117] и др. И то, что часть примеров является устоявшимися в языке фразеологизмами, не умаляет факта чрезвычайной активности у писателя данного концепта. В случае такого внутреннего жеста тело как материальная толща имеет меньшее значение, сердце одного человека напрямую, преодолевая физиологическую телесность, стремится к сердцу другого человека.

Это и есть та чувствительность героев Достоевского, которую ряд авторов приближает к сентиментальной чувствительности. Но у Достоевского она имеет несколько иную природу. С одной стороны, это спонтанность, страстность, пламенность, неподчиненность чувства уму, как частенько бывает у Вареньки, с другой — у формирующегося мыслителя Макара Девушкина в письме от 1 августа дана такая характеристика: «Бедные люди капризны, — это уж так от природы устроено. Я это и прежде чувствовал, а теперь еще больше почувствовал. Он, бедный-то человек, он взискателен; он и на свет-то божий иначе смотрит, и на каждого прохожего косо глядит, да вокруг себя смущенным взором поводит, да прислушивается к каждому слову, — дескать, не про него ли там что говорят» [2, с. 108–109].

Речь идет о том, что чувствительность неотделима от «амбиции», от уязвленного самолюбия человеческого. И это, конечно, не сентиментальная чувствительность, а явление иного порядка.

Минимизация органических, природных телесных форм ведет по принципу баланса к активизации такой портретной составляющей, как костюм. Одежда, всегда выполняющая социальную функцию, даже в случае подчеркивания моды, как у Пушкина, или вкуса, как у Лермонтова, обретает у Достоевского вслед за Гоголем символическую социальную знаковость¹: старая и новая одежда становятся знаками благосостояния. Гоголевская шинель сменяется у Достоевского особым акцентированием сапог. Образ еще более яркий, чем шинель. Башмачкин, хотя и с трудом, но накопил на шинель, а Макар Алексеевич Девушкин все же не смог купить новые сапоги на свои сбережения.

Частота обращения к такой детали костюма, как сапоги, весьма высока, показаны они в самых разных связях и контекстах. Исследователь, говоря о жестах в «пятикнижии» Достоевского, отмечает «плотный визуальный ряд, далеко не всегда выступающий в форме описательных конструкций...; но часто выполняющий разнообразные функции — от характеристики персонажей до выявления символического смысла изображаемого» [8]. То же и в первом романе. Девушкин хотел бы стать сочинителем, но сапоги — письмо от 26 июня — «почти всегда в заплатках, да и подметки, по правде сказать, отстают иногда весьма неблагоприятно» [2, с. 90]. Отметим физиологизацию обуви в письме от 8 июля: «Сапоги новые, например, с таким сладострастием надеваешь» [2, с. 101], — и потрясающее открытие в письме от 5 августа, что сапоги носишь для людей: «нужны мне для поддержки чести и доброго имени» [2, с. 119].

¹ У Гоголя одежда имеет еще и заместительную функцию: шинель как подруга жизни.

По мере изменения личности наблюдается попытка освободиться от власти обстоятельств, протест в письме от 19 августа: «Да и сапоги тоже вздор! И мудрецы греческие без сапог хаживали, так чего же нашему собрату с таким недостойным предметом нянчиться?» [2, с. 125].

И, наконец, «горячее слово» героя, отлитое в жанр притчи («иносказательно», «не в прямом смысле»), когда мастеровому, сапожнику, живущему в «сырой конуре какой-нибудь», и полярному ему типу — «богатейшему лицу» в «позлащенных палатах», сняты сапоги, снится одна и та же тема. И далее следует глубокое рассуждение — не заемное, собственное! — прозревающего и пришедшего к человеческому самопризнанию героя: «Ибо в смысле-то, здесь мною подозреваемом, маточка, все мы, родная моя, выходим немного сапожники» [2, с. 135], а значит, думаем о по сути низменных материях. И никто не подскажет богатейшему лицу, что не сапоги надо видеть во сне, а помогать ближнему своему, погибающему от мук бедности и отчаяния. Так, отношение к сапогам фиксирует эволюцию героя в его движении к человеку.

Таким образом, в первом романе Достоевского «Бедные люди» были заложены отдельные принципы как характерологии, так и портретного рисования героев, которые будут развиваться в дальнейшем творчестве писателя.

Литература

1. Башкеева В. В. От живописного портрета к литературному. Русская поэзия и проза конца XVIII — первой трети XIX века. Улан-Удэ: Изд-во Бурят. гос. ун-та, 1999. 270 с. Текст: непосредственный.
2. Достоевский Ф. М. Собр. соч. в 12 т. Москва: Правда, 1982. Т. 1. 384 с. Текст: непосредственный.
3. Жиликова Э. М. Традиции сентиментализма в творчестве раннего Достоевского (1844–1849). Томск: Изд-во Том. ун-та, 1989. 272 с. Текст: непосредственный.
4. Ковалев О. А. Нарративные стратегии в творчестве Ф. М. Достоевского. Барнаул: Изд-во Алт. ун-та, 2011. 316 с. Текст: непосредственный.
5. Креницын А. Исповедь подпольного человека. К антропологии Ф. М. Достоевского. Москва: Диалог МГУ, МАКС-пресс, 2001. 372 с. Текст: непосредственный.
6. Мехтиев В. Г. О метасмысле портрета у Ф. М. Достоевского. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ometasmysle-portreta-u-f-m-dostoevskogo> (дата обращения: 10.11.2021). Текст: электронный.
7. Пахсарьян Н. Плач и слезы в романе рококо («Жизнь Марианны» Мариво) // XVIII век: смех и слезы в литературе и искусстве эпохи Просвещения: коллективная монография / под редакцией Н. Т. Пахсарьян. Санкт-Петербург: Алетейя, 2018. С. 587–596. Текст: непосредственный.
8. Пухачев С. Б. Поэтика жеста в произведениях Ф. М. Достоевского (на материале романов «Преступление и наказание», «Идиот», «Бесы», «Подросток», «Братья Карамазовы»): автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. URL: <https://cheloveknauka.com/poetika-zhesta-v-proizvedeniyah-f-m-dostoevskogo> (дата обращения: 10.11.2021). Текст: электронный.
9. Степанян К. А. «Сознать и сказать»: «Реализм в высшем смысле» как творческий метод Ф. М. Достоевского. Москва: Раритет, 2005. 400 с. Текст: непосредственный.
10. Сырица Г. Поэтика портрета в романах Ф. М. Достоевского. Москва: Гнозис, 2007. 406 с. Текст: непосредственный.

Статья поступила в редакцию 19.11.2021; одобрена после рецензирования 29.11.2021; принята к публикации 10.12.2021.

"POOR FOLK" BY FYODOR DOSTOEVSKY:
THE PROBLEM OF PORTRAYAL IN AN EPISTOLARY NOVEL

Vera V. Bashkeeva
Dr. Sci. (Phil.), Prof.,
Dorzhi Banzarov Buryat State University
6 Ranzhurova St., Ulan-Ude 670000, Russia
oaelun@mail.ru

Abstract. The article analyzes "Poor Folk" — a novel in letters by Fyodor Dostoevsky. We have shown the possibility of portrayal in such a genre, as well as the deep connection of a pre-portrait category of name with the portrait of a character and his evolution from "a poor man", "a little man" to "a Real Man". There are emphasized such trends as minimization of bodily and gesture portrait, and actualization of the costume. We have also clarified the difference between the image of tears in the Dostoevsky's novel and in Russian sentimental literature. An accent is made on the inner gesture, which is associated with the concept of "heart" and expresses sensitivity as an important feature of the character. Evolution of the character is depicted through the changing relation to "sapogi" (knee-high boots) and transcension over social and psychological limitations.

Keywords: an epistolary novel "Poor Folk", facial expressions and gestures, the image of tears, the concept of "heart", the costume of a character.

For citation

Bashkeeva V. V. "Poor Folk" by Fyodor Dostoevsky: The Problem of Portrayal in an Epistolary Novel. *Bulletin of Buryat State University. Philology.* 2021; 4: 3–9 (In Russ.).

The article was submitted 19.11.2021; approved after reviewing 29.11.2021; accepted for publication 10.12.2021.