Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2021. № 1 (13).
Dostoevsky and World Culture. Philological journal, no.1 (13), 2021.

This is an open access article
distributed under the Creative
Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

Научная статья / Research Article

УДК 821.161.1.0

ББК 83.3(2Рос=Рус)

<https://doi.org/10.22455/2619-0311-2021-1-82-105>

© 2021. В.М. Димитриев

НИУ ВШЭ в Санкт-Петербурге,

ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН, Санкт-Петербург, Россия

Сопrotивление памяти в «исповеди» Ставрогина

© 2021. Viktor M. Dimitriev

National Research University Higher School of Economics in St. Petersburg,
Institute of Russian Literature (Pushkin House) of the Russian Academy of Sciences,
Saint Petersburg, Russia

The Resistance of Memory in Stavrogin's "Confession"

Информация об авторе: Виктор Михайлович Димитриев, кандидат филологических наук, старший преподаватель, НИУ ВШЭ в Санкт-Петербурге, наб. Канала Грибоедова, д. 123, 190000 г. Санкт-Петербург, Россия, младший научный сотрудник, Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН, наб. Макарова, д. 4, 199034 г. Санкт-Петербург, Россия,

<https://orcid.org/0000-0002-2801-3511>

E-mail: ganthenbein@gmail.com

Благодарности: Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 18-012-90002 «Проблемы текстологии и поэтики романного творчества Ф.М. Достоевского: текст как источник и объект интерпретации».

Аннотация: В статье речь пойдет о сопротивлении памяти как характерной особенности речи персонажей в романах Достоевского и о том, каким образом это сопротивление выражается в композиции и повествовательных установках исповедальных текстов. Материалом служит один фрагмент из неопубликованной главы «У Тихона» из неосуществленного варианта романа «Бесы»: покупка героем фотокарточки «одной девочки», которая воспринимается в рассказе героя как фотография самой Матрешы. Особенное внимание

уделяется организации воспоминаний в «исповеди» продуктивным случаям нарушения памяти, которые, с одной стороны, являются конструктивными элементами жанра литературной исповеди, с другой стороны, в каждом конкретном случае у Достоевского становятся оригинальным «инструментом» самопознания героя. Знаковое нарушение памяти рассматривается в статье в связи с проблемами повествования в «исповеди» Ставрогина, психологией героя и визуальным рядом «исповеди».

Ключевые слова: Достоевский, поэтика, «У Тихона», исповедь, память, видение.

Для цитирования: Димитриев В.М. Сопротивление памяти в «Исповеди» Ставрогина // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал, 2021. № 1 (13). С. 82-105. <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2021-1-82-105>

Information about the author: Viktor M. Dimitriev, Ph.D. in Philology, Senior Lecturer, National Research University Higher School of Economics in St. Petersburg, 123 Griboedov Canal emb., Saint Petersburg 190000, Russia, Research Assistant, Institute of Russian Literature (Pushkin House), 4 Makarov emb., Saint Petersburg 199034, Russia.

<https://orcid.org/0000-0002-2801-3511>

E-mail: ganthenbein@gmail.com

Acknowledgements: The reported study was funded by the Russian Foundation for Basic Research (RFBR), project no. 18-012-90002, “Problems of textual criticism and poetics of Dostoevsky’s novels: text as a source and an object of interpretation”.

Abstract: The article investigates the resistance of memory as a typical narration technique in Dostoevsky’s works, especially in confessional texts. The attention is focused on a fragment of the unpublished chapter “At Tikhon’s” from an unrealized version of the novel *The Possessed*: Stavrogin bought a photograph of “one girl”, which he perceives as a photograph of Matryosha herself. The article attempts to explain how Stavrogin organizes memories in his “confession” and why the cases of memory aberrations become both the constructive elements of the genre of literary confession and an original “tool” for the protagonist’s self-knowledge. The illustrative memory aberration is considered here in connection with the problems of narration, the psychology of the protagonist, and the visual forms of representation.

Keywords: Dostoevsky, poetics, “At Tikhon’s”, confession, memory, vision.

For citation: Dimitriev, V.M. “The Resistance of Memory in Stavrogin’s ‘Confession’.” *Dostoevsky and World Culture. Philological journal*, no. 1 (13), 2021, pp. 82-105. <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2021-1-82-105> (In Russ.)

Глава «У Тихона» остается одним из самых неоднозначных текстов Достоевского¹. Не в последнюю очередь это связано со сложностью ее повествовательных установок и речевой организацией «листков» Ставрогина в контексте других исповедальных ситуаций в творчестве автора. Исследователи сразу же отметили, что «исповедь» Ставрогина не может рассматриваться как проявление «живой религиозной воли, истинного раскаяния», но она «выражает в высшем драматическом моменте сокровенную сущность Ставрогина» [Долинин, 1996, с. 558]. Я согласен с тем, что исповедь героя наследует в первую очередь жанру литературной исповеди, и, несмотря на свою подчеркнутую «внелитературность» и «безыскусственность» и даже в силу этих качеств «безукоризненно воспроизводит все признаки конфессионального жанра, как он установился в европейском романе середины столетия» [Гроссман, 1996, с. 613]. Вместе с тем в контексте других исповедальных высказываний в творчестве Достоевского «исповедь» Ставрогина стоит особняком². Для нее как будто не характерно повествование «на коротком приводе» [Лихачев, 1981, с. 99], как для записок подпольного парадоксалиста, «Моего необходимого объяснения» Ипполита Терентьева или «автобиографии» Аркадия Долгорукого, и, соответственно, нет в ней продуктивного напряжения отложенного понимания, предполагающего у Достоевского постоянное самоодергивание героя, его спор с самим собой, еще не пережившим рассказываемые события. Напротив, «исповедь» Ставрогина выдержана или, скорее, желает быть выдержана в тоне

¹ В первую очередь остаются неразрешенными текстологические проблемы, связанные с двумя вариантами главы, так называемыми «московской» (гранки для «Русского вестника» с многочисленными пометами автора) и «петербургской» (список, сделанный А.Г. Достоевской с неизвестного источника) редакциями, а также выяснению места главы в композиции романа, что должно в конечном счете помочь решить, стоит ли печатать роман вместе с пропущенной главой. Описание текстологических проблем и истории создания главы, а также обзор литературы см.: [Достоевский, 1972–1990, т. 12, с. 237–253], [Захаров, 2013, с. 318–352]. Растление ребенка как сквозной мотив позднего Достоевского рассматривается в связи с возможными реальными впечатлениями автора, и тогда глава «У Тихона» предстает как бы кристаллом, в котором преломляются текстуальные и биографические варианты этой истории (см., например: [Волгин, 1991, с. 128–136; Пекуровская, 2004, с. 574–589 и ранее]).

² А.Б. Криницын предлагает отнести «исповедь» Ставрогина к разряду «исповедей холодного сердца»: «<...> не просящая прямо о покаянии, но вызванная душевной мукой, которую герой не в силах более терпеть, исполненная тайной жажды прощения, но без надежды на него. Поэтому герой имитирует холодное бесстрашие (исповедь Раскольникова Соне, Ставрогина Тихону, Смердякова Ивану при третьем свидании)» [Криницын, 2001, с. 249]. О жанре исповеди и исповедальной ситуации см.: [Криницын, 2001, с. 97–177].

отстраненного циничного наблюдателя, фиксирующего факты, которые, хоть и сохраняют свою остроту для героя, не предлагают какого-либо нового повествовательного «действия». «Одинаково отвергнуты стилистические манеры всех учителей его молодости» [Гроссман, 1996, с. 608], создается своего рода «нулевая степень письма», подчеркивающая, что герой находится «в полном уме» [Достоевский, 1972–1990, т. 11, с. 23]. Однако за ширмами этого стершегося письма можно наблюдать продуктивное расслоение речи героя. По мнению Гроссмана, это «расстройство традиционного слова» требовалось, чтобы подчеркнуть «неистощимый ужас Ставрогинских воспоминаний», создать контраст между темой и формой речи [Гроссман, 1996, с. 614]. М. Бахтин полагает, что «те синтаксические особенности, которые отмечает Гроссман, – изломанная фраза, нарочито тусклое или нарочито циничное слово и пр. – в сущности, являются проявлением основного стремления Ставрогина подчеркнуть и вызываяще устранить из своего слова живой личный акцент, говорить, отвернувшись от слушателя» [Бахтин, 2002, с. 274]. Это желание виртуально включает в свою речь «слушателя», но таким образом, чтобы слушатель не заподозрил в Ставрогине никакого реального переживания, кроме тех, что призваны усугубить его образ преступника.

Это «расслоение» в самой главе «У Тихона» задается, как я хочу показать, в том числе и продуктивными нарушениями памяти и самой логикой вспоминания, характерной для «исповеди» героя романа. Ставрогин заявляет, что помнит всё до мельчайших деталей и полностью властвует над своими воспоминаниями: «Всё это для того, чтобы всякий знал, что никогда это чувство не покоряло меня всего совершенно, а всегда оставалось сознание, самое полное (да на сознании-то всё и основывалось!). И хотя овладевало мною до безрассудства, но никогда до забвения себя» [Достоевский, 1972–1990, т. 11, с. 14]; «Всё помню до последней минуты» [Достоевский, 1972–1990, т. 11, с. 18]. Несмотря на такую уверенность, в «исповеди» героя есть лакуны. На некоторые из этих лакун обращали внимание. К примеру, на разную в определении возраста Матреш: ей в разных вариантах и со слов самого Ставрогина от десяти до четырнадцати лет: словно бы само сознание героя соизмеряло возраст своей «жертвы» со степенью своей неустрашимой тревоги. Память в «исповеди» выполняет двойную функцию: с одной стороны, она организует рассказ о преступлении, насыщен-

ный деталями и холодной рефлексией. С другой стороны, можно наблюдать в «листочках» сопротивление памяти: сложный процесс вытеснения нежелательных подробностей или их релятивизацию. Именно на этой особенности я и хочу сконцентрировать внимание в статье. В качестве основного текста главы я использую гранки для «Русского вестника», при необходимости обращаясь к Списку А.Г. Достоевской и к авторским правкам на гранках.

Предлогом для статьи стал один примечательный случай нарушения памяти Ставрогина, на который, сколько я могу судить, ранее не обращали внимание. Фрагмент, в котором появляется значимое нарушение, должен быть рассмотрен в контексте всей «Исповеди».

«Года два тому назад, в Франкфурте, – сообщает Ставрогин в своих «листочках» о времени после «преступления» – проходя мимо бумажной лавки, я, между продажными фотографиями, заметил маленькую карточку одной девочки, одетой в изящный детский костюм, но очень похожей на Матрешу. Я тотчас купил карточку и, придя в отель, положил на камин. Здесь она так и пролежала с неделю нетронутая, и я ни разу не взглянул на нее, а уезжая из Франкфурта, забыл взять с собой.

Заново это именно чтобы доказать, до какой степени я мог властвовать над моими воспоминаниями и стал к ним бесчувствен. Я отвергал их все разом в массе, и вся масса послушно исчезала, каждый раз как только я того хотел. Мне всегда было скучно припоминать прошлое, и никогда я не мог толковать о прошлом, как делают почти все. Что же касается до Матрешы, то я даже карточку ее позабыл на камине» [Достоевский, 1972–1990, т. 11, с. 20–21].

В этом отрывке останавливает внимание сразу несколько деталей.

1) Ставрогин считает нужным занести в «листки», что купил фотографию девочки, похожей на Матрешу. Это не сама Матреша, но «знак», указывающий на нее. Ассоциативная связь предполагает здесь два допущения: от «одной девочки» – к «Матреше» и от «фотографии» – к напоминанию о реальном образе.

2) Герой кладет фотографию на камин, но не трогает и не смотрит на нее.

3) В конце отрывка герой утверждает, что «даже карточку ее позабыл на камине», но в этот раз косвенно говорит о ней, как о карточке не «одной девочки», а самой Матрешы.

4) В этом же фрагменте Ставрогин утверждает, и это рефрен его листков, что он а) хозяин своим воспоминаниям и б) ему «скучно припоминать прошлое».

Нелюбовь к расслабленным припоминаниям как досужему развлечению («как делают почти все») и полный контроль над памятью, на котором герой настаивает. И в то же время закрывшаяся в воспоминания ошибка, выразившаяся в бессознательном метонимическом шаге от «одной девочки» к «Матреше».

Меня интересует роль приведенного отрывка в композиции «исповеди» и функция, которую в «листочках» выполняет нарушение памяти.

Попробуем коротко обрисовать композицию главы «У Тихона».

Предназначавшаяся для романа, глава в гораздо большей степени, чем другие вставные «исповеди» у Достоевского, стремится к завершенности и может рассматриваться как самостоятельный текст, относящийся к итоговому тексту романа как музыкальная вариация на главные темы. Возможно, эта исключенность и исключительность текста – следствие также и его длительного положения на обочине романа. Завершенность и стремление к автономии подчеркнута трехчастной структурой: завязка (первоначальная беседа Ставрогина и Тихона), кульминация («исповедь» Ставрогина), развязка (обсуждение «исповеди» героями). Важно при этом, что каждая часть также воспроизводит трехчастную структуру. Первоначальная беседа Ставрогина и Тихона: завязка (рассказ о Тихоне; Ставрогин приходит к Тихону), кульминация («видение» беса, цитата из Откровения Иоанна Богослова), развязка (Ставрогин передает Тихону «листки»). «Исповедь» Ставрогина: завязка (рассказ о жизни в Петербурге до «происшествия в Гороховой»), кульминация («преступление»), развязка (сон о Золотом веке и галлюцинация). Обсуждение «исповеди» героями: завязка (зачин разговора о «слоге»), кульминация («грех» и «эпитимья»), развязка (уход Ставрогина).

Главное событие «исповеди» Ставрогина – насилие над Матрешей. Именно это – тема его «листочков» и центральное воспоминание. Но, как и другие герои Достоевского, которые «помнят из своего прошлого только то, что для них не перестало быть настоящим и переживается ими как настоящее: неискупленный грех, преступление, непрощенная обида» [Бахтин, 2002, с. 37], Ставрогин концентрирует внимание скорее не на самом преступлении, которое он описывает в протокольном стиле, а на переживании своего состояния после

случившегося. В связи с этим можно говорить о двух кульминациях в его рассказе: преступлении на Гороховой и первом значимом для него воспоминании об этом преступлении.

Уже после самоубийства Матрешы Ставрогин сообщает в «листочках»: «Происшествие на Гороховой, по миновании опасности, я было совсем забыл, как и всё тогдашнее, если бы некоторое время я не вспоминал еще со злостью о том, как я струсил» [Достоевский, 1972–1990, т. 11, с. 20]. Речь идет о страхе наказания: «Мне мерещилась каторга» [Достоевский, 1972–1990, т. 11, с. 17]. «В это же время – продолжает рассказ Ставрогин, – но вовсе не почему-нибудь, пришла мне идея искалечить как-нибудь жизнь, но только как можно противнее» [Достоевский, 1972–1990, т. 11, с. 20]. Отметим здесь характерную оговорку: «но вовсе не почему-нибудь», которая должна в «листочках» указывать «читателю» на полное безразличие Ставрогина к своему поступку. При этом герой не уверен, не повлияло ли на его решимость жениться на Марье Тимофеевне Лебядкиной «хоть бессознательно (разумеется, бессознательно!) злоба за низкую трусость» [Достоевский, 1972–1990, т. 11, с. 20]. В рассказ о своем пребывании за границей Ставрогин включает в том числе два фрагмента: покупку фотокарточки «одной девочки <...> похожей на Матрешу» и знаменитый сон о Золотом веке, случившийся через год после покупки фотографии. И вот вырастающий из сна о Золотом веке образ Матрешы впервые запускает процесс болезненного «возвращения вытесненного». Она является Ставрогину, грозно потрясая «кулачком», в том виде, как он запомнил ее в день самоубийства, но был уверен, что забыл.

«Никогда еще ничего подобного со мной не было. Я просидел до ночи, не двигаясь и забыв время. Это ли называется угрызением совести или раскаянием? Не знаю и не мог бы сказать до сих пор. Мне, может быть, не омерзительно даже доселе воспоминание о самом поступке. Может быть, это воспоминание заключает в себе даже и теперь нечто для страстей моих приятное. Нет – мне невыносим только один этот образ, и именно на пороге, с своим поднятым и грозящим мне кулачком, один только ее тогдашний вид, только одна тогдашняя минута, только это кивание головой. Вот чего я не могу выносить, потому что с тех пор представляется мне почти каждый день. Не само представляется, а я его сам вызываю и не могу не вызывать, хотя и не могу с этим жить. О, если б я когда-нибудь увидал ее наяву, хотя бы в галлюцинации!» [Достоевский, 1972–1990, т. 11, с. 22].

Ставрогин оказывается во власти образа, имеющего при этом размытую, неясную природу: это не «видение», не «галлюцинация», это не «наяву» («<...> о, не наяву! если бы, если бы это было настоящее видение <...>» [Достоевский, 1972–1990, т. 11, с. 22]) и не во сне. Это «образ», который единственный продолжает являться ему в памяти и, более того, даже он сам его вызывает. Образ, в котором «не могу не вызывать» сочетается с «не могу с этим жить». Важно, что Ставрогин уверен в своей воле «устранить и теперь девочку», если он захочет, но он не хочет.

Подлинная кульминация его исповеди – не преступление, которое он и сейчас не намерен описывать в моральных критериях³, а воспоминание, которое инициировало для героя неизвестное ему переживание («ничего подобного со мной не было»).

«Исповедь» Ставрогина потому может быть рассмотрена как возвращение способности помнить, или, даже скорее, как неожиданная для героя неспособность забыть. В «листочках» разворачивается настоящая драма памяти, которая умело выдержана ее автором, «прежде всего не литератором» Ставрогиным.

Такая форма организации в целом не случайна для героев Достоевского. Как кажется, первым внимание на эту особенность обратил митр. Антоний (Храповицкий): «Автор прежде всего внушает людям, что совесть сильнее их мысли, сильнее их воли. Он особенно любит описывать случаи, когда сознание человека не содержит в себе ясных воспоминаний о скверном поступке, но какое-либо случайное впечатление, а иногда сон, пробуждает в нем мучительное чувство, которое неотступно томит его иногда по несколько дней, пока он не вспомнит чем, т.е. каким поступком его жизни, временно совершенно забытым, оно вызвано» [Антоний (Храповицкий) митр, 1921, с. 119-120]. Митр. Антоний приводит в пример Вельчанинова и молодого Зосиму (случай с дуэлью). Конечно, сюда же следует отнести и Ставрогина.

Прототипическим художественным замыслом Достоевского для такого функционального использования воспоминания считают «сцену из задуманного им еще в молодости романа», о котором Достоевский, по воспоминаниям С.В. Ковалевской, рассказывал в 1865 году. Это хорошо известный отрывок, и нет необходимости

³ «Ставрогин не останавливается потому, что проводит *моральный эксперимент*. “Стихия” здесь не при чем. Это вождение более страшного свойства: искушение духа, а не плоти» [Волгин, 1991, с. 131].

его приводить целиком. Речь там идет о тонко образованном помещике средних лет, который наслаждается жизнью, во всем теле которого «разлито ощущение довольства и покоя», он с удовольствием вспоминает путешествие за границу, в том числе и свое впечатление от мюнхенской галереи. Но в какой-то момент «в самом разгаре этих приятных грез и переживаний, начинает он ощущать неловкость – не то боль внутреннюю, не то беспокойство». Он чувствует, «что должен он что-то припомнить, и вот он силится, напрягает память <...> Вспомнил он, как однажды, после разгульной ночи и подзадоренный пьяными товарищами, он изнасиловал десятилетнюю девочку» [Ковалевская, 1974, с. 76-77]. Этот замысел с «исповедью» Ставрогина первым связал, вероятно, В.Л. Комарович [Комарович, 1996, с. 569].

Обратим внимание, что в этом замысле, как и в nasledующих ему разнообразных текстовых реализациях, центральным событием становится не действие, но восприятие; не *то, что* вспомнилось, а *само* воспоминание. В Ставрогинской «исповеди» эта двойственность усугубляется: в рассказе о Матреше герой пытается до конца выдержать присущую ему *тогда* позицию холодного экспериментатора, не допуская в повествование своих «видений» *теперь*.

Если попытаться перенести внимание с проблемы мышления героя на функциональные сдвиги в «исповеди», как это делает в отношении «Записок из подполья» А. Ковач, то можно сказать, что действие памяти в тексте героя устроено так, чтобы инициировать сложную последовательность образов, способную освободить героя от мучающих его «видений», притом освободить через «переход субъекта текста от интеллектуальной полемики к повествованию о прошлом» [Ковач, 1985а, с. 81]. Ковач рассматривал функцию памяти в «Записках из подполья» с точки зрения «преодоления подполья»: сам «подпольный» период сменяется «постподпольным» этапом. «Итак, записки – третий фабульный, однако единственный *сюжетный этап* в трансформации персонажа. В них он детализирует свое сюжетное отношение к важнейшим – “судьбоносным” – событиям биографии (“По поводу мокрого снега”) и к практическому сознанию современности (“Подполье”))» [Ковач, 1985а, с. 83]. Исследователь настаивает, что мышление подпольного парадоксалиста проходит путь от опыта к прозрению прежде всего в процессе записывания, путем накопления смысловых сдвигов и противоречий в своей внутренней речи. Однако «сдвигов» в мышлении Ставрогина не происходит. Мучительное воспоминание о Матреше не ведет к но-

вому способу мыслить свое прошлое, нет, его новое чувство – это зафиксированный факт, но именно это чувство и составляет подлинное в сюжетном смысле событие его «записок». Глава «У Тихона» движется от «интеллектуальной полемики» (зачин, разговор с Тихоном) к «повествованию о прошлом» («исповедь») и снова к полемике (разговор о «листочках» со старцем). Но и в самом «повествовании о прошлом» мы наблюдаем то же деление: рассказ о происшествии на Гороховой сменяется рассказом о «видении» Матрешки. Именно в рассказе об этом «видении» и происходит своего рода полемика героя с самим собой: «не могу не вызывать» – «не могу с этим жить».

Мне представляется, что борьба героя с собственной памятью может быть осмыслена в том же ключе, в какой А.Л. Бем предлагает прочитывать рассказ Достоевского «Вечный муж». Исследователь опирается на исходную предпосылку, как он ее называет, «формулу» писательской индивидуальности: Достоевский и раннего и позднего периода – снотворец и сновидец, ему «снилась иная жизнь, и эти сны, почти галлюцинации, облекались в плоть и кровь его произведений» [Бем, 1938, с. 34]. Рассказ «Вечный муж» Бем рассматривает как «развертывание сна» Вельчанинова, который герой видит еще в самом начале рассказа и причиной которого становится серия встреч с «господином с крепом на шляпе», которого Вельчанинов не может, а точнее не желает узнать. «Развертывание сна» в понимании Бема – это «особый прием реализации в действительности, вернее, драматизации содержания сна, переводящей его темные намеки на язык действительной жизни. Это – то явление, которое мы имеем при переходе сна в бред и галлюцинации, носящих видимость реальных фактов жизни» [Бем, 1938, с. 59]. И «исповедь» Ставрогина можно рассмотреть как «трагедию проснувшейся совести», где драматизирован сон о Золотом веке.

Рассказ о покупке фотокарточки «одной девочки» прямо предшествует центральному событию «исповеди»: воспоминанию о преступлении. Последовательность в рассказе следующая: «происшествие на Гороховой» – женитьба на Марье Лебядкиной – краткая справка о четырехлетних скитаниях – указание на покупку фотокарточки «года два тому назад» – сон о Золотом веке «тому назад с год» и «видение» Матрешки. Ставрогин в «исповеди» покрывает большие временные отрезки, чтобы продемонстрировать далеко отстоящие друг от друга события в одном срезе. Покупку фотокарточки герой заносит в «листки» «именно, чтобы доказать, до какой степени»

стал бесчувствен к своим воспоминаниям [Достоевский, 1972–1990, с. 11, с. 21]. Он способен был их отвергать «все разом в массе, и вся масса послушно исчезала» [Достоевский, 1972–1990, с. 11, с. 21]. И только через год сила воспоминания становится интенсивнее способности героя держать память под контролем. Этот продуктивный зазор отражает некоторые особенности работы Достоевского с художественным временем, из которых мне всего важнее здесь создание напряжения между временем действия и ожиданием. Жак Катто предлагает такое обобщение: «<...> романист множит тени, сомнения, подозрения, оставленные во время поисков героем “потерянного времени”, при хронологической точности, которая сделала бы честь полицейскому донесению, постоянно сталкивает протокол и незатухшую еще страсть, вводя антиномию между совершаемым и уже известным, создавая двойственное время фальшивой исповеди, время, сохраняющее свободу и другого лица, и героя, потому что настоящее время для последнего всегда сомнительно» [Катто, 1974, с. 48]. Достоевский, в истолковании исследователя, «хочет – путем концентрации, акселерации, путем (реже) задержки в вечности – выделить реальный момент, движущийся момент, когда все условности исчезают и проявляется свобода героя» [Катто, 1974, с. 52]. Покупка фотокарточки в такой перспективе – есть действие с отложенным и откладываемым результатом. Этот результат не задан заранее, но само совершаемое героем действие – напоминание самому себе о Матреше при помощи покупки снимка, метонимически на нее указывающего, свидетельствует о справедливости нашей мысли. Вместе с тем здесь как бы борются два желания: герой не смотрит на фотокарточку, не берет ее с собой, чем подтверждает свое «безразличие», но тем не менее путает «одну девочку» и «Матрешу» в своей речи, как если бы любая девочка для него уже стала восприниматься в качестве Матрешы.

Подобный смысловой шаг продиктован и формой изображения: это именно фотографическая карточка, которая в иконографии второй половины XIX века предполагала создание «реальных» образов-обобщений, широко тиражируемых именно начиная с появления такого типа изображений.

«Неизвестный ранее вид портрета размером с визитную карточку предложил Диздери. Фотографируемый мог быть изображен в полный рост, прислонившимся к колонне или сидящим на балюстраде с газетой или шляпой в руке. В 1853 году фотограф запатентовал

“множительную рамку”, которая позволяла получать несколько негативов на одной и той же пластинке, а 27 ноября 1854 года и фотографическую визитную карточку, или портрет-карточку. Благодаря этим изобретениям себестоимость отдельного портрета значительно снижалась. За неполную цену одного крупноформатного отпечатка Диздери предлагал дюжину портретов-карточек, которые можно было дарить родственникам и друзьям. В 1859–1860 годах эти миниатюрные портреты заполняют витрину едва ли не каждого фотоателье.

<...> С освоением формата визитной карточки фотография перемещается из рамы в альбом – в этот “семейный музей”) на страницах которого накапливается коллективная память) отображается целая система взаимоотношений и порой прочитываются культурные и политические модели) составляющие своеобразный каркас высшего общества. <...> Портрет-карточка ускоряет нивелирование всех общественных величин и способствует развитию мимикрии» [Сань, 2008, с. 109-110].

Любопытно отметить, что в это же время появляется и «другая грань портретного спектра» – «созданный Маркусом Орилиусом Рутон образ маленькой девочки – милого и печального юного создания» [Собрание Дома Джорджа Истмена, 2010, с. 62]. Ставрогин рассеянно приобретает фотокарточку в жанре, уже приобретающем популярность, притом делает это по причине близости, в его глазах, этого безымянного портрета – действительно известной ему девочке Матреше. Девочка на фотографии, по словам героя, одета «в изящный детский костюм», и это характерно для портретов-карточек, которые могли позволить заказать себе только обеспеченные люди. Разительный контраст с дочерью мещан Матрешей, которая прислуживает у героя за ширмами. К интересующему меня фрагменту из «исповеди» можно привести параллель из «Подростка». Аркадий Долгорукий рассказывает о первой «пробе» ротшильдской идеи: на аукционе он случайно покупает домашний альбом и продает его с большой для себя выгодой незнакомцу, для которого этот альбом имеет реальную ценность [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 37-39]. Возможно, бессознательно выраженная цель Подростка – «купить» чужие воспоминания о семье: в его истории это частное проявление желания отделить для себя значимое место в жизни его собственной семьи. Цель Ставрогина – стать владельцем образа-напоминания, которым он, между тем, может распоряжаться как хочет: положить

на камин и больше на него не смотреть. В основе обоих случаев – желание обесценить владеющие сознанием образы, потенциально наполненные для героя мучительными ассоциациями.

Фотокарточка «одной девочки» входит в «исповедь» как составная часть других визуальных представлений⁴. Привилегированное место занимает картина Клода Лоррена. В отличие от фотографии «одной девочки», на которую герой не смотрит, эту картину он знает хорошо: «Я уже и прежде ее видел, а теперь, дня три назад, еще раз, мимоездом, заметил. Эта-то картина мне и приснилась, но не как картина, а как будто какая-то была» [Достоевский, 1972–1990, т. 11, с. 21]. В правке на полях гранок Достоевский вносит запись рядом со словом «заметил»: «Даже нарочно ходил, чтоб на нее посмотреть, и, может быть, для нее только и заезжал в Дрезден» [Достоевский, 1972–1990, т. 12, с. 127]. Герой отказывается смотреть на фотокарточку «одной девочки», но пристально смотрит на картину Клода Лоррена. Результат этого «смотрения» – постепенный переход в экфрастическом описании Ставрогина от утопической картины Золотого века к «красному паучку» и к «видению» девочки на пороге. То, на что герой *не смотрит*, насильственно входит в его сон, порожденный тем, на что он *«нарочно ходил» смотреть*.

Переход от мучительного вспоминания к видению рая, возможно, оправдан самими жанром литературной исповеди. «Достоевский безусловно выдерживает этот канон: в центре – изложение страшного преступления; в заключение, вместо обычного возрождения и спасения грешника, – видение рая, возвышенная греза о Золотом Веке. Inferno злых страстей хоть на мгновение озаряется отблеском недостижимого рая» [Гроссман, 1996, с. 612]. Но за так называемым «заключением», как мы видим, и следует в «исповеди» вырастающее из сна главное событие «листочков» Ставрогина: рассказ о «возвращении вытесненного» образа. Подобная закономерность «видений» в романах Достоевского, в том числе в отношении утопических картин, отмечена исследователями. К примеру, А.Б. Криницын, демонстрируя, что «предчувствие подобного блаженства есть у всех центральных героев “пятикнижия”, даже из числа наиболее ожесточившихся» [Криницын, 2001, с. 71] определяет эту связь в главе «У Тихона» так: «<...> сон о золотом веке, пригрезившийся ему в за-

⁴ В работах об «Идиоте» и «Подростке» уже ставился вопрос о взаимоотношении фотографических, живописных и религиозных образов. См., например: [Вахтель, 2002], [Якубова, 2012], [Перлина, 2017].

холуستم немецком городке, который необъяснимым путем связывается в его уме с образом Матрешы и воспоминанием о страшном надругательстве над ней. Поразительно, что до этого преступление совсем не тяготило его, и только пленяющая красотой греза <...> внезапно переворачивает его сознание и делает дальнейшую жизнь ненужной и невыносимой» [Криницын, 2001, с. 82]. Исследователь делает вывод, что «переживание рая не искупает преступления. Осознание въяве недостижимого, переживание при жизни рая или ада страшно расшатывает сознание этих героев и повергает их в трагический дуализм» [Криницын, 2001, с. 83]. К.А. Степанян связывает эту последовательность образов с ретроспективным характером «видения»: возврат в «первоначальное счастливое состояние», – и Достоевский, как считает ученый, намеренно это показывает – не спасает «от нового витка греха и разложения неизлеченной человеческой природы» [Степанян, 2010, с. 275]. В современном исследовании образа Золотого века у Достоевского отмечена типологическая черта в текстах писателя: «<...> каждый раз сну о “золотом веке” в произведениях Достоевского предшествует кризис в отношениях героя с окружающими (Матреша у Ставрогина; возможно, Софья Андреевна у Версилова; девочка у Смешного человека) <...> Каждый раз сон о «золотом веке» – только часть первая, за которой следует вторая: Ставрогина наяву уже видится красный паучок, напоминающий о Матреше, и он испытывает сильнейшие угрызения совести вслед за пережитым ощущением счастья <...>» [Золотько, 2018, с. 111, 113-114]⁵. Сделаем несколько оговорок: Ставрогин сам не может ответить, что именно ему открылось, и не может назвать свое новое переживание угрызениями совести. Образ «Матрешы», в свою очередь, связывается с картиной рая в уме героя не «необъяснимым путем», и одним из «запускающим» эту связь «жестом» Ставрогина оказывается покупка фотокарточки «одной девочки».

Вероятно, понять этот «жест» героя можно в рамках представления о присущем героям Достоевского и приобретающем в их жизни системное значение «противоположном жесте»: «<...> через

⁵ По мнению Т.А. Касаткиной, двусмысленность «сна», который «запускает» картина Клода Лоррена «Ацис и Галатея» в «видениях» Ставрогина и Версилова, уже заложена в сюжете картины: на заднем плане картины скрывается циклоп Полифем, ждущий своего часа, чтобы убить Ациса: «Таким образом, представленное на картине счастье “земного рая” мимолетно, тленно, обречено на гибель, которую несет следящий за влюбленными глаз Циклопа» [Касаткина, 2004, с. 441]. Эта деталь, вытесняемая из сна героев, которые между тем внимательно смотрели на картину, становится своего рода минус-приемом.

них дают о себе знать границы интеллектуального самоконтроля, пределы психологической и физической стойкости персонажа, поставленного в многократно детерминированное положение <...> по мере нарастания темпа этой повторяемости за героем закрепляется новый, неизвестный ранее, противоположный жест, а читатель становится наблюдателем морфогенезиса этих – *сюжетно мотивированных* – изменений, часто и в самом деле, очень резких» [Ковач, 1985б, с. 215]. А. Ковач рассматривает образ Ставрогина как совокупность подобных «противоположных жестов»⁶, один из которых и есть «противоположная исповедь», которую ученый видит в качестве «важнейшей повествовательной детали в динамическом перевороте образа, заверщенного на уровне внешних поступков самоубийством, но не заверщенного на уровне внутренних изменений – мотивом сюжета прозрения» [Ковач, 1985б, с. 248].

Последовательностью «противоположных жестов» становится в том числе зрительный ряд «исповеди» Ставрогина. «Документ» весь наполнен деталями, связанными со зрительными восприятиями героя⁷.

Выделим последовательность зрительных восприятий Ставрогина, которые он заносит в «листки», особенно концентрируясь на образе Матрешы.

1) Первый раз герой отмечает внешность девочки в тот момент, когда ее «отодрала за волосы» мать. Это было незаслуженное наказание, но Матреша не упрекнула мать, а «смотрела молча», чем привлекла внимание Ставрогина: «тут же в первый раз хорошо заметил лицо ребенка, а до тех пор оно лишь мелькало. Она была белобрысая и весноватая, лицо обыкновенное, но очень много детского и тихого, чрезвычайно тихого» [Достоевский, 1972–1990, т. 11, с. 13]. В этот же момент герой наблюдает, как на его глазах, уже за «пропавший»

⁶ Одним из подтверждений для ученого служит знаменитая реплика хроникера, которая появляется только в Списке А.Г. Достоевской: «А кто знает, может быть, всё это, то есть эти листки с предназначенною им публикацией, опять-таки не что иное, как то же самое прикушенное губернаторское ухо в другом только виде? Почему это даже мне теперь приходит в голову, когда уже так много объяснилось, – не могу понять. Я и не привожу доказательств и вовсе не утверждаю, что документ фальшивый, то есть совершенно выдуманный и сочиненный. Вероятнее всего, что правды надо искать где-нибудь в середине...» [Достоевский, 1972–1990, т. 12, с. 108].

⁷ Здесь я оставляю за скобками важный для анализа главы зрительный контакт Тихона и Ставрогина, выразившийся в многочисленных описательных деталях до и после прочтения «листочков» (ср. «опущенные глаза» старца). Перспективный анализ напряженного взглядывания друг в друга героев см.: [Пекуровская, 2004, с. 576–581]. Мне бы хотелось сосредоточиться на визуальном ряде самой «исповеди» Ставрогина.

будто бы по вине Матрешы ножик героя мать девочки «бросилась к венику, нарвала из него прутьев и высекла ребенка до рубцов» [Достоевский, 1972–1990, т. 11, с. 13]. Насилие происходит с молчаливого согласия и даже с помощью героя: он не объявляет, что нашел ножик, «чтоб ее высекли», а затем выбрасывает ножик на улице.

2) Во время совращения Матрешы Ставрогин отмечает: «Она смотрела на меня до ужаса неподвижными глазами». Однако действительный его страх вызывает ее ответное чувство: «<...> улыбнулась как от стыда, но какою-то кривою улыбкой. Всё лицо вспыхнуло стыдом», а затем: «<...> обхватила меня за шею руками и начала вдруг ужасно целовать сама». Матреша, когда всё кончилось, «робко улыбалась». Герой признается: «Лицо ее мне показалось вдруг глупым». В конце концов девочка «закрыла лицо руками и стала в угол лицом к стене неподвижно» [Достоевский, 1972–1990, т. 11, с. 13]. Именно это вызывает наибольшее раздражение Ставрогина, даже «неизъяснимое бешенство».

3) Во время короткой интриги с Ниной Савельевной, горничной, которую Ставрогин решил наконец принять у себя в комнате и которую застал с хозяйкой, Матреша «стояла и смотрела на мать и на гостью неподвижно». Герою «показалось, что она очень похудела и у нее жар» [Достоевский, 1972–1990, т. 11, с. 17].

4) В свой последний приход к Матреше, в день ее самоубийства особенно интенсивно накапливаются визуальные детали. Когда Ставрогин пришел, «она выглянула», но герой делает вид, что не замечает ее. Он хочет, чтобы она первая решилась посмотреть на него. Спустя час девочка пришла к Ставрогину и «стала на пороге».

«Она глядела на меня молча. В эти четыре или пять дней, в которые я с того времени ни разу не видал ее близко, действительно очень похудела. Лицо ее как бы высохло, и голова, наверно, была горяча. Глаза стали большие и глядели на меня неподвижно, как бы с тупым любопытством, как мне показалось сначала. Я сидел в углу дивана, смотрел на нее и не трогался. И тут вдруг опять я почувствовал ненависть. Но очень скоро заметил, что она совсем меня не пугается, а, может быть, скорее в бреду. Но она и в бреду не была. Она вдруг часто закивала на меня головой, как кивают, когда очень укоряют, и вдруг подняла на меня свой маленький кулачок и начала грозить им мне с места. Первое мгновение мне это движение показалось смешным, но дальше я не мог его вынести: я встал и подвинулся к ней. На ее лице было такое отчаяние, которое невозможно было

видеть в лице ребенка. Она всё махала на меня своим кулачком с угрозой и всё кивала, укоряя. Я подошел близко и осторожно заговорил, но увидел, что она не поймет. Потом вдруг она стремительно закрылась обеими руками, как тогда, отошла и стала к окну, ко мне спиной» [Достоевский, 1972–1990, т. 11, с. 18].

Когда после этого герой услышал шаги Матрешы, он «успел еще подглядеть», как она входит в маленький чулан.

Ставрогин, как признается сам, уже догадавшийся о возможном намерении девочки, теперь решил выжидать ее заключительного поступка. В этом мгновении ожидания скапливаются тактильные, слуховые и зрительные впечатления героя: «жужжала муха и всё садилась» на лицо, «громко» въехала телега, «громко» пел песню мастеровой, сам Ставрогин «стал смотреть на крошечного красненького паучка на листке герани и забылся». Но тут же добавляет: «Я всё помню».

Наконец он решается посмотреть на Матрешу, чтобы подтвердить свою догадку, но делает это опосредованно: он хочет «подглядеть» за повесившейся девочкой. Ставрогин «поднялся на цыпочки и стал глядеть в щель», притом именно в этот момент он соединяет образ паучка и свое подглядывание: «В это самое мгновение, подымаясь на цыпочки, я припомнил, что когда сидел у окна и смотрел на красного паучка и забылся, я думал о том, как я приподымусь на цыпочки и достану глазом до этой щелки». Обращаем внимание, что герой не сразу понимает, что произошло в чулане, ему требуется взглядеться в темноту: «долго глядел в щель <...> Наконец я разглядел, что было надо... всё хотелось совершенно удостовериться» [Достоевский, 1972–1990, т. 11, с. 19].

5) Забыв как будто о Матреше, герой заносит в «листки», что спустя два года после «происшествия на Гороховой» вдруг решил купить во Франкфурте в одной бумажной лавке «маленькую карточку одной девочки <...> похожей на Матрешу». После чего «положил на камин», «ни разу не взглянул на нее». «Что же касается до Матрешы, до я даже карточку ее позабыл на камине» [Достоевский, 1972–1990, т. 11, с. 21].

6) Герою снится сон о Золотом веке, навеянный картиной Клода Лоррена, но снится «не как картина, а как будто какая-то боль». Проснувшись в лучах закатного солнца, которая обливает его светом, Ставрогин закрывает глаза, чтобы вернуть сон. И вот на фоне этих оставшихся от солнца световых следов на сетчатке воз-

никает крошечная точка. «Она принимала какой-то образ, и вдруг мне явственно представился крошечный красненький паучок. Мне сразу припомнился он на листке герани, тогда так же лились косые лучи заходящего солнца. Что-то как будто вонзилось в меня, я приподнялся и сел на постель... (Вот всё как это тогда случилось!)» [Достоевский, 1972–1990, т. 11, с. 21–22]. За этим следует описание явившейся герою Матрешы, которое мы уже приводили выше.

Во всех приведенных случаях Ставрогин чаще всего играет роль пассивного наблюдателя, выжидающего «образы». Он коллекционирует образы определенного характера: прежде всего его воображение беспокоит Матреша, исхлестанная розгами или напуганная, или, наконец, повесившаяся в чуланчике: во всех этих случаях она интересует героя в качестве экспоната, притом не имеющего собственной воли. Он вуайерист, прильнувший к щели, чтобы страшное зрелище стало его тайным достоянием. Именно этот «слой» воспоминаний сохраняет для героя свою привлекательность: «Может быть, это воспоминание заключает в себе даже и теперь нечто для страстей моих приятное» [Достоевский, 1972–1990, т. 11, с. 22]. Однако любые проявления воли девочки фиксируются героем с неудовольствием: ответное чувство, взбесившее Ставрогина отворачивание к стене, наконец, образ Матрешы на пороге, кивающей головой и грозящей герою кулачком. Эти появления подготовили «видение», которое и стало главным событием «исповеди». К «видению» ведет симметричная последовательность образов: Матреша на пороге – красненький паучок – фотокарточка Матрешы – сон о Золотом веке – красненький паучок – Матреша на пороге.

Импульсивный жест — покупка карточки — запускает эту линию образов, вырастая в сложное «видение». Мы согласны с тем, как «видение» в мире Достоевского определяет Криницын на материале романа «Идиот», где «потребность увидеть нечто или кого-то мотивирует большинство поступков героев» [Криницын, 2001, с. 303]: это «целостный, идейно значимый образ, возникающий перед внутренним взором героев и запечатлевающий один из моментов высшего духовного напряжения жизни, через которые она получает философско-религиозное объяснение. При этом не важно, является ли этот образ герою в сновидениях, есть ли это призрак, посещающий его наяву, существует ли он лишь в воображении героя или же это особым образом увиденный и осмысленный реальный объект» [Криницын, 2001, с. 314].

Глава «У Тихона» и в особенности «исповедь» Ставрогина демонстрирует не только драму памяти, но и сложную драматургию «зрения», в которой «видение» Ставрогина – краеугольный камень, держащий всю конструкцию визуальных образов в его «листках».

Для Ставрогина, каким он себя изображает в «листках», значимы три визуальных объекта: картина, на которую он не только желает смотреть, но на которую он специально ездил смотреть. Другой образ: «крючок» в памяти о Матреше, который мучает его: девочка на пороге, потрясающая кулачком. Он не может не хотеть воспроизводить это постоянно в памяти, после того, как этот образ оказался связан с утопической картиной Золотого века. Наконец, это фотокарточка девочки, похожей на Матрешу, которую герой покупает, но на которую он даже не смотрит и которую он забывает.

Из первого образа возникают фантазии о золотом веке. Из второго – «порча» сна и паучок в лучах солнца. Фотокарточка оказывается предлогом для того, чтобы связать два визуальных маршрута фантазии Ставрогина.

Стоит сказать еще об одной параллели к фрагменту с покупкой фотографии «одной девочки» в «исповеди» героя. 31 января 1873 года писатель заносит в альбом О.А. Козловой следующую запись: «Посмотрел ваш альбом и позавидовал. Сколько друзей ваших вписали в эту роскошную памятную книжку свои имена! Сколько живых мгновений пережитой жизни напоминают эти листы! Я сохраняю несколько фотографий людей, которых наиболее любил в жизни, – и что же? я никогда не смотрю на эти изображения: для меня, почему-то, – воспоминание равносильно страданию, и даже чем счастливее воспоминаемое мгновение, тем более от него и мучения. В то же время, несмотря на все утраты, я люблю жизнь горячо; люблю жизнь для жизни, и, серьезно, всё чаще собираюсь начать мою жизнь. Мне скоро пятьдесят лет, а я всё еще никак не могу распознать: оканчиваю ли я мою жизнь или только лишь ее начинаю. Вот главная черта моего характера; может быть, и деятельности» [Достоевский, 1972–1990, т. 17, с. 119].

Запись сделана в тот же год, когда Достоевский опубликовал отдельное издание «Бесов». Конечно, будет большой натяжкой сравнивать отношение писателя к фотографиям с решением Ставрогина не смотреть на карточку «одной девочки», тем более, что в цитате из записи Достоевского речь идет о счастливом мгновении и фотографиях близких людей, тем не менее обращает на себя внимание связь

фотографического изображения людей и воспоминания, которое «равносильно страданию» и которое потому вызывает желание «никогда не смотреть» на них.

Ставрогин, прокладывая путь через сопротивление собственной памяти, составляет «документ», предусматривая в нем возможность для раскаяния. Это не раскаяние в чистом виде, и здесь мы согласны с большинством исследователей романа, но это сложным образом сконструированное орудие, которое может стать путем к раскаянию, или, скорее, к способности более не забывать одни образы, более не замещать неудобные образы, вносящие в сознание героя смуту, привлекательными картинками утоляемого и разжигаемого сладострастия или откладываемой утопии.

Несколько по-иному должны быть расставлены акценты в том, какую «другую эпитимью» готовит для героя Тихон в своем ответном слове⁸. В самой этой ситуации «исповеди» исследователи часто замечают несоответствие: Ставрогин приходит к старцу не с исповедью, а с литературным опусом и для самого себя дискредитирует возможность реального покаяния. Прозорливый Тихон, угадывающий в герое желание бросить новый вызов обществу, вскрывает «нехристианскую» основу его «исповеди» и объясняет Ставригину «несоответствия» в слогe его «листочков», мешающих ему вырваться из порочного прокручивания в голове мучающих его образов [см., например: Захаров, 2013, с. 370]. В разговоре героев можно увидеть поединок воли, как это часто бывает в текстах Достоевского: Ставрогин, который стремится точно рассчитать, какой эффект должна произвести его «исповедь» на слушателя и направлять своего «читателя»; и Тихон, вскрывающий тщательно скрываемые мотивы героя [Пекуровская, 2004, с. 583], [Щенников, 2001, с. 381-386]. Однако обращает на себя внимание и еще одна особенность, связанная с несоответствием «документа» героя – исповеди. Не только Ставрогин не ведет себя как исповедующийся, но и Тихон не ведет себя как исповедник, он прежде всего «конфидент, судящий обо всем от своего собственного имени и держащийся на равных с говорящим» [Криницын, 2001, с. 220].

Старец прекрасно понимает, что «видение», от которого хочет избавиться Ставрогин при помощи обнародования «листочков», должно, по мысли самого героя, уйти благодаря тому мучению, которое

⁸ Здесь мы оставляем за скобками обширную литературу о разговоре Тихона и Ставригина, поскольку проблема взаимоотношения героев выходит за рамки статьи.

он претерпит от раскрытия тайны. И он предостерегает Ставрогина от этого поступка: «Пусть глядят на меня, говорите вы; ну, а вы сами, как будете глядеть на них?» – спрашивает он. Обратим внимание вновь на самую форму «разоблачения»: Тихон понимает, что Ставрогин готовится стать открытым для взоров, но только при том условии, что сам он останется внутренне для них непроницаем.

Тихон предлагает «другую эпитимью» – отправиться на послушание к отшельнику и схимнику. Бывший архиерей не дает исчерпывающий моральный комментарий поступку героя. Напротив, совет отправиться на послушание – зеркально соответствует намерению «исповеди». Как «исповедь» для Ставрогина оказывается способом выждать время (путь от преступления к образу-воспоминанию, впервые поколебавшему безразличие героя, заняло три года), так и совет Тихона сам по себе основан только на требовании ожидания: «Подите к нему на послушание, под начало его лет на пять, на семь, сколько сами найдете потребным впоследствии. Дайте себе обет, и сею великою жертвой купите всё, чего жаждете и даже чего не ожидаете, ибо и понять теперь не можете, что получите!» [Достоевский, 1972–1990, т. 11, с. 29]. Ставрогин, как признается сам, не отдает себе отчет, почему чувствует необходимость удерживать этот распадающийся на разные «видения» образ Матрешы. Но и Тихон предлагает ему не отдавать себе заранее отчет в том, зачем идти в послушники, а идти именно для того, чтобы дать себе время это понять. «Ставрогин выслушал очень, даже очень серьезно его последнее предложение» [Достоевский, 1972–1990, т. 11, с. 29], но как мы знаем, в конечном счете бросается «в новое преступление как в исход» [Достоевский, 1972–1990, т. 11, с. 30].

Одним из главных повествовательных приемов «исповеди» Ставрогина становится сопротивление памяти. «Цензуру сознания», не позволяющую вытесненному вернуться, Ставрогин пытается сломить, покупая карточку девочки, похожей на Матрешу, на которую он, тем не менее не способен смотреть, но которая запускает процесс изменения, в романе не реализованный. Драма памяти и забвения поэтически выражается в серии связанных друг с другом образов «исповеди», составляющих сложное «видение» Матрешы.

Список литературы

1. Антоний (Храповицкий) митр., 1921 – *Антоний (Храповицкий) митр.* Словарь к творениям Достоевского. София: Российско-болгарское книгоиздательство, 1921. 192 с.
2. Бахтин, 2002 – *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского // *Бахтин М.М.* Собр. соч.: в 7 т. М.: Русские словари; Языки славянской культуры, 2002. Т. 6. С. 6-300.
3. Бем, 1938 – *Бем А.Л.* Достоевский. Психоаналитические этюды. Берлин: Петрополис, 1938. 194 с.
4. Вахтель, 2002 – *Вахтель Э.* «Идиот» Достоевского. Роман как фотография // Новое литературное обозрение. 2002. № 57. С. 126-143.
5. Волгин, 1991 – *Волгин И.Л.* «Родиться в России...». Достоевский и современники: жизнь в документах. М.: Книга, 1991. 608 с.
6. Гроссман, 1996 – *Гроссман Л.П.* Стилистика Ставрогина: К изучению новой главы «Бесов» // Достоевский Ф.М. «Бесы»: Роман в трех частях. «Бесы»: Антология русской критики. М.: Согласие, 1996. С. 606-614.
7. Долинин, 1996 – *Долинин А.С.* «Исповедь Ставрогина» (В связи с композицией «Бесов») // Достоевский Ф.М. «Бесы»: Роман в трех частях. «Бесы»: Антология русской критики. М.: Согласие, 1996. С. 534-559.
8. Достоевский, 1972–1990 – *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.
9. Захаров, 2013 – *Захаров В.Н.* Имя автора – Достоевский. Очерк творчества. М.: Издательство «Индрик», 2013. 456 с.
10. Золотько, 2018 – *Золотько О.В.* Психология сна о «золотом веке» героя рассказа Ф.М. Достоевского «Сон смешного человека» // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2018. № 1. С. 107-120.
11. Касаткина, 2004 – *Касаткина Т.А.* Два образа солнца в романе Ф.М. Достоевского «Подросток» // Касаткина Т.А. О творческой природе слова. М.: ИМЛИ РАН, 2004. С. 438-446.
12. Катто, 1978 – *Катто Ж.* Пространство и время в романах Достоевского // Достоевский. Материалы и исследования. 1978. Т. 3. С. 41-53.
13. Ковалевская, 1974 – *Ковалевская С.В.* Воспоминания. Повести. М.: Наука, 1974. 560 с.
14. Ковач, 1985а – *Ковач Арп.* Память как принцип сюжетного повествования. «Записки из подполья» Достоевского // Wiener Slawistischer Almanach. 1985. Band 16. С. 81-97.
15. Ковач, 1985б – *Ковач Арп.* Роман Достоевского: Опыт поэтики жанра. Budapest: Tankönyvnykiado, 1985. 370 с.
16. Комарович, 1996 – *Комарович В.Л.* Неизданная глава романа «Бесы»: («Исповедь Ставрогина») // Достоевский Ф.М. «Бесы»: Роман в трех частях. «Бесы»: Антология русской критики. М.: Согласие, 1996. С. 567-573.
17. Криницын, 2001 – *Криницын А.Б.* Исповедь подпольного человека. К антропологии Ф.М. Достоевского. М.: Диалог МГУ: МАКС Пресс, 2001. 370 с.
18. Лихачев, 1981 – *Лихачев Д.С.* «Летописное время» у Достоевского // Лихачев Д.С. Литература – реальность – литература. М.: Советский писатель, 1981. С. 97-116.
19. Пекуровская, 2004 – *Пекуровская А.* Страсти по Достоевскому: Механизмы желаний сочинителя. М.: Новое литературное обозрение, 2004. 601 с.
20. Перлина, 2017 – *Перлина Н.* Тексты-картины и экфразисы в романе Достоевского «Идиот». М.: Алетейя: Историческая книга, 2017. 290 с.

21. Сань, 2008 – Сань Ж. Портреты на любой вкус. Фотоателье // Новая история фотографии. Милан: Machina; Андрей Наследников, 2008. С. 103-130.
22. Собрание Дома Джорджа Истмена, 2010 – Собрание Дома Джорджа Истмена. История фотографии. С 1839 года до наших дней. Сингапур: Taschen; АРТ-РОДНИК, 2010. 766 с.
23. Степанян, 2010 – Степанян К.А. Явление и диалог в романах Ф.М. Достоевского. СПб.: Книга, 2010. 400 с.
24. Щенников, 2001 – Щенников Г.К. «Журнал Печорина» и «Исповедь Ставрогина»: анализ де-струкции личности // Щенников Г.К. Целостность Достоевского. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2001. С. 375-390.
25. Якубова, 2012 – Якубова Р.Х. Роман Ф.М. Достоевского «Подросток»: искусство диалога и синтеза. Уфа: РИЦ БашГУ, 2012. 102 с.

References

1. Antonii (Khrapovickii) mitr. *Slovar' k tvoreniiam Dostoevskogo* [A Dictionary of Dostoevsky's Works]. Sofija, Rossijsko-bolgarskoe knigoizdatel'stvo Publ., 1921. 192 p. (In Russ.)
2. Bakhtin, M.M. "Problemy poetiki Dostoevskogo" ["Problems of Dostoevsky's Poetics"]. *Sobranie sochinenii: v 7 t.* [Works: in 7 Vols.], vol. 6, Moscow, Russkie slovari Publ., Jazyki slavjanskoj kul'tury Publ., 2000, pp. 6–300. (In Russ.)
3. Bem, A.L. *Dostoevskii. Psichoanaliticheskie etiuudy* [Dostoevsky. Psychoanalytic Essays]. Berlin, Petropolis Publ., 1938. 194 p. (In Russ.)
4. Vakhtel', Je. "'Idiot' Dostoevskogo. Roman kak fotografiia" ["Dostoevsky's *The Idiot*. The Novel as Photograph"]. *Novoe literaturnoe obozrenie*, no. 57, 2002, pp. 126–143. (In Russ.)
5. Volgin, I.L. "*Rodit'sia v Rossii...*". *Dostoevskii i sovremenniki: zhizn' v dokumentakh* ["To be Born in Russia...". *Dostoevsky and his Contemporaries: Life in Documents*]. Moscow, Kniga Publ., 1991. 608 p. (In Russ.)
6. Grossman, L.P. "Stilistika Stavrogina: K izucheniiu novoi glavy 'Besov'." ["Stavrogin and his Stylistics: Toward a Study of the New Chapter in *The Possessed*"]. *Dostoevskii F.M. "Besy": Roman v trekh chastiakh. "Besy": Antologiiia russkoi kritiki* [Dostoevsky F.M. *The Possessed: A Novel in Three Parts. The Possessed: An Anthology of Russian Critics*], Moscow, Soglasie Publ., 1996, pp. 606–614. (In Russ.)
7. Dolinin, A.S. "'Ispoved' Stavrogina (V sviazi s kompozitsei 'Besov')" ["Stavrogin's 'Confession' (About the Composition of *The Possessed*)"]. *Dostoevskii F.M. "Besy": Roman v trekh chastiakh. "Besy": Antologiiia russkoi kritiki* [Dostoevsky F.M. *The Possessed: A Novel in Three Parts. The Possessed: An Anthology of Russian Critics*], Moscow, Soglasie Publ., 1996, pp. 534–559. (In Russ.)
8. Dostoevskii, F.M. *Polnoe sobranie sochinenii: v 30 t.* [Complete Works: in 30 Vols.]. Leningrad, Nauka Publ., 1972-1990. (In Russ.)
9. Zakharov, V.N. *Imia avtora – Dostoevskii. Ocherk tvorchestva* [The Author Name is Dostoevsky. An Essay on His Work]. Moscow, Izdatel'stvo "Indrik" Publ., 2013. 456 p. (In Russ.)
10. Zolot'ko, O.V. "Psikhologiiia sna o 'zlotom veke' geroia rasskaza F.M. Dostoevskogo 'Son smeshnogo cheloveka'." ["The Psychology of the Dream about the Golden Age of the Protagonist of the 'Dream of a Ridiculous Man'."]. *Dostoevskii i mirovaia kul'tura. Filologicheskii zhurnal*, no. 1, 2018, pp. 107–120. (In Russ.)
11. Kasatkina, T.A. "Dva obraza solntsa v romane F.M. Dostoevskogo 'Podrostok'." ["Two Images of the Sun in Dostoevsky's Novel *The Adolescent*"]. *O tvoriashchei prirode slova* [On the Creative Nature of the Word], Moscow, IWL RAS Publ., 2004, pp. 438–446. (In Russ.)

12. Katto, Zh. "Prostranstvo i vremia v romanakh Dostoevskogo" ["Space and Time in Dostoevsky's Novels"]. *Dostoevskii. Materialy i issledovaniia* [Dostoevsky: Materials and Research], vol. 3, 1978, pp. 41–53. (In Russ.)
13. Kovalevskaia, S.V. *Vospominaniia. Povesti* [Memories. Tales]. Moscow, Nauka Publ., 1974, 560 p. (In Russ.)
14. Kovach, Arpad. "Pamiat' kak printsip siuzhetnogo povestvovaniia. 'Zapiski iz podpol'ia' Dostoevskogo" ["The Memory as a Principle of Storytelling. Notes from the Underground by Fyodor Dostoevsky"]. *Wiener Slawistischer Almanach*, band 16, 1985, pp. 81–97. (In Russ.)
15. Kovach, Arpad. *Roman Dostoevskogo: Opyt poetiki zhanra* [Dostoevsky's Novel: The Poetics of Genre]. Budapest, Tankonyvkiado Publ., 1985, 370 p. (In Russ.)
16. Komarovich, V.L. "Neizdannaiia glava romana 'Besy': ('Ispoved' Stavrugina')." ["An Unpublished Chapter of *The Possessed*: ('Stavugin's Confession')."]. *Dostoevskii F.M. "Besy": Roman v trekh chastiakh. "Besy": Antologiiia russkoi kritiki* [Dostoevsky F. M. The Possessed: A Novel in Three Parts. The Possessed: An Anthology of Russian Critics], Moscow, Soglasie Publ., 1996, pp. 567–573. (In Russ.)
17. Krinitsyn, A.B. *Ispoved' podpol'nogo cheloveka. K antropologii F.M. Dostoevskogo* [The Confession of the Man from the Underground. About the Anthropology of Fyodor Dostoevsky]. Moscow, MAKSS Press Publ., 2001, 370 p. (In Russ.)
18. Likhachev, D.S. "'Letopisnoe vremia' u Dostoevskogo" ["'The Time of Chronicle' in Dostoevsky's Works"]. *Literatura – real'nost' – literatura* [Literature – Reality – Literature], Moscow, Sovetskii pisatel' Publ., 1981, pp. 97–116. (In Russ.)
19. Pekurovskaia, A. *Strasti po Dostoevskomu: Mekhanizmy zhelanii sochinitelia* [Passions according to Dostoevsky: Mechanisms of Desire]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2004, 601 p. (In Russ.)
20. Perlina, N. *Teksty-kartiny i ekfrazisy v romane Dostoevskogo "Idiot"* [Texts-Pictures and Ekphrasis in Dostoevsky's Novel The Idiot]. Moscow, Aleteia Publ., Istoricheskaia kniga Publ., 2017, 290 p. (In Russ.)
21. San', Zh. "Portrety na liuboi vkus. Fotoatel'e" ["Portraits for any Taste. Photographic Studio"]. *Novaja istoriia fotografii* [New History of Photography], Milan, Machina Publ., Andrei Naslednikov Publ., 2008, pp. 103–130. (In Russ.)
22. *Sobranie Doma Dzhorzhdza Istmena. Istoriia fotografii. S 1839 goda do nashikh dnei* [The Collection of George Eastman House. History of Photography. Since 1839 to Nowadays]. Singapur, Tachen Publ., ART-RODNIK Publ., 2010, 766 p. (In Russ.)
23. Stepanian, K.A. *Iavlenie i dialog v romanakh F.M. Dostoevskogo* [Epiphany and Dialogue in the Novels of F. M. Dostoevsky]. St. Petersburg, Kniga Publ., 2010, 400 p. (In Russ.)
24. Shchennikov, G.K. "'Zhurnal Pechorina' i 'Ispoved' Stavrugina: analiz destruktivnoi lichnosti" ["'Pechorin's Journal' and 'Stavugin's Confession': An Analysis of the Destruction of Personality"]. *Tselostnost' Dostoevskogo* [The Entireness of Dostoevsky], Ekaterinburg, Ural University Publ., 2001, pp. 375–390. (In Russ.)
25. Iakubova, R.Kh. *Roman F.M. Dostoevskogo "Podrostok": iskusstvo dialoga i sinteza* [The Adolescent by Fyodor Dostoevsky: The Art of Dialogue and Synthesis]. Ufa, RIC BashGU Publ., 2012, 102 p. (In Russ.)

Статья поступила в редакцию 19.08.2020
Одобрена после рецензирования 25.08.2020
Принята к публикации 18.01.2021
Дата публикации: 25.03.2021

The article was submitted 19 Aug. 2020
Approved after reviewing 25 Aug. 2020
Accepted for publication 18 Jan. 2021
Date of publication: 25 Mar. 2021