

«ГОСПОДИН ПРОХАРЧИН» (СИМВОЛИКА ОГНЯ)

Мотив огня без преувеличения может быть назван одним из основных, определяющих поэтику рассказа Достоевского «Господин Прохарчин» (1846). Подчеркнутая символичность изображенного здесь пожара позволяет утверждать, что Достоевский осознал его как важную для рассказа «эмблему».¹ Эта особая эмблемность огня подчеркивает, обнажает корни, истоки «фантастического реализма» в произведении писателя. Реальный пожар в рассказе, случившийся в одном из домов в петербургском переулке, причудливо трансформируется в фантазмагорический сон-бред Прохарчина о пожаре, который сменяется обыкновенной горячкой — болезнью героя. В атмосфере горения ведутся жаркие споры героев о «последних» вопросах, а сами они буквально горят в огне, полыхают их головы, а от Прохарчина остаются как бы «два сучка обгоревшего дерева» (1, 260).

Мотив пожара в «Господине Прохарчине» развивается одновременно в нескольких планах, на разных уровнях. Во-первых, это реальный план на уровне фабулы. Прележав много лет в углу за ширмами, чиновник Семен Иванович Прохарчин вдруг пропадает на несколько дней. Посланные квартирной хозяйкой на поиски ее «фаворита»-беглеца сожители находят его на пожаре. Реальный пожар подчеркнуто отделяется от последующего бреда Прохарчина о пожаре: «...все увидели ясно, что Семен Иванович еще не отрезвился и *бредит*; но хозяйка не вытерпела и тут же заметила, что *дом в Кривом переулке* ономясь от лысой девки *сгорел*; что лысая девка там такая была; она свечку зажгла и чулан запалила; а у ней не случится, и что в углах будет цело» (1, 253. Здесь и далее курсив мой. — Н. Ч.). Итак, назван точный адрес пожара, конкретная причина случившегося, а в речи повествователя слышны простонародные бытовые интонации рассказчицы Устиньи Федоровны («ономясь», «девка», «а у ней не случится» и т. д.).

Однако этот реальный план уже неустойчив и зыбок, чреват фантастическим, которое усилено топографически (горит дом в *Кривом переулке*) и пространственно (чулан — символ замкнутого пространства). А фантазмагорический образ ущербной «лысой девки» уже тяготеет к

¹ Определение Достоевского. Таких эмблематических выражений в «Господине Прохарчине» несколько, например «ширмы»: «Разбитые ширмы лежали по-прежнему и, обнажая уединение Семена Ивановича, словно были эмблемы того, что смерть срывает завесу со всех наших тайн, интриг, проволочек» (1, 262).

гротескным, ирреальным образам сна-бреда Прохарчина о пожаре.² Отчеты сожителей, видевших Прохарчина на пожаре, носят подчеркнuto документальный характер и похожи на показания свидетелей, которые названы пофамильно: «Повечеру пришел первый писарь Судьбин и объявил, что след отыскался, что видел он беглеца на Толкучем и по другим местам, ходил за ним, близко стоял, но говорить не посмел, а был неподалеку от него и на пожаре, когда загорелся дом в Кривом переулке. Полчаса спустя явились Океанов и Кантарев-разночинец, подтвердили Судьбина слово в слово: тоже недалеко стояли, близко, всего только в десяти шагах от него ходили, но говорить опять не посмели» (1, 246—247). Однако в этих четких донесениях соседей преднамеренно акцентируется некая таинственность, загадочность происходящего: почему никто из них, стоявших рядом, не посмел обратиться к Прохарчину? Так же странно и загадочно разворачивается дальнейший сюжет рассказа: вернувшись с пожара, Прохарчин впадает в бред, беспмятство и внезапно умирает. Итак, реальный пожар в «Господине Прохарчине» еще и катализатор, ускоритель событий сюжета: до него время в рассказе исчисляется пятилетиями и десятилетиями (10—15—25 лет), после пожара — днями.³ Таким образом, художественное время в рассказе имеет границу, отмеченную пожаром. Так, уже сквозь первый реальный план пожара (на уровне сюжета) проступает символический, метафорический план. Выход Прохарчина на пожар символизирует вовлечение его в живую жизнь, в круговерть мира и становится одной из причин его гибели, ведь всю жизнь Прохарчин провел в «усыплении» и «грезях», в почти остановившемся времени. Именно такое отрешенное во времени и пространстве существование делает Прохарчина похожим на мудреца и философа. Двадцать пять лет пролежавший за ширмами в таинственном уединении, где «в патриархальном затишье тянулись один за другим счастливые, дремотные дни и часы» (1, 246), молчальник Прохарчин выходит из своего угла и вовлекается в безостановочно мчащийся мир. Пожар становится метафорой высшей точки движения, переходящего в горение.

Второй план — сон-бред Прохарчина о пожаре, в котором герой видит «те самые» реальные лица, которые запомнились ему в толпе на пожаре: бабу в лаптях с котомкой, старика в халате, мужика в армяке. Однако, используя неограниченные возможности сна как художественного приема, Достоевский создает гротескные, фантазмагорические образы, ирреальные «странные лица», которые мчатся «в вихре горячки и бреда» (1, 250) Прохарчина как гипертрофированные исполинские тени. Образ двоится: его гротескное символическое начало проступает через реальную телесную основу.

Так баба становится «бедной» и «грешной» (1, 251). Это один из самых отвлеченных образов сна Прохарчина, символизирующий развенчание материнства. Вина ее представлена подчеркнuto абстрактной

² Физическая ущербность лысой девки может быть связана с двойниками из сна Голядкина, ковыляющими, как гуси (1, 187).

³ Прохарчин умирает через 3—4 дня после пожара: «...пролежал дня два или три» (1, 249), затем «последовал болезненный кризис» (1, 257), «целый день» (Там же) после этого за ним ухаживали, но вечером он впал в бред, а утром умер

идеей равнозначности понятий — дети и два пятака: «...выгнали ее откуда-то дети родные и (...) пропали при сем случае тоже два пятака» (Там же). Абсурдность, алогизм такого сопоставления усилены повтором, изменением порядка слов («Дети и пятаки, пятаки и дети» — Там же), смысловой тавтологией («непонятная (...) бессмыслица» — Там же). Грех бабы и в том, что она не способна откликнуться на чужое горе, сосредоточена только на своей беде, погружена в состояние все-ленского одиночества, выпала из мира как сообщества (от собственных детей до всего «люда»): «Она кричала (...) не обращая, казалось, никакого внимания ни на пожар (...) ни на *весь люд-людской*, около нее бывший, ни на чужое несчастье» (Там же). В своем грехе расторжения связи со всеми баба становится двойником Прохарчина — человека «совсем дрянь, с одним сундуком и с немецким замком», который «лежал (...) молчал, свету и горя не знал, скопидомничал (...) А и не рассудил человек, что и *всем* тяжело!» (1, 257). Прохарчин в своем микромире (угол, ширмы, «сожители») тоже выпал из «всего божьего света» (1, 249). Именно поэтому, глядя на бабу, он чувствует ужас и осознает близость расплаты. Баба из бреда Прохарчина — это символический образ греха отъединенности. Воющая и кричащая «громче пожарных и народа» (1, 251) в огне своего греха, одна в целом мироздании, она обречена на муки вечного странствия по земле «в лаптишках, с костылем, с плетеной котомкой за спиною и в рубище» (Там же). В своем странном костюме баба с костылем похожа на бредущую с косою смерть. И, может быть, сама смерть в образе матери приходит к мечущемуся в горячке Прохарчину, недаром она «всего внятнее явилась ему», о ней «он уже не раз грезил во время болезни своей» (Там же). И, может быть, не только к «хозяйке» души своей, но и к собственной смерти обращается герой: «...слышь ты, баба ты глупая (...) ты, мать (...) ты, баба (...) оно вот умер теперь» (1, 263). Отметим, что образ смерти-матери органичен для гротескной системы образов.⁴

Гиперболичность других образов сна Прохарчина создается за счет подчеркивания их особой физической силы. Таковы «*тот самый*, чрезвычайно внушавший всем господин, в сажень ростом и с аршинными усищами» и «*тот самый* дюжий парень» (1, 250). Наконец, «*тот самый* извозчик, которого он (Прохарчин. — Н. Ч.) ровно пять лет назад надул бесчеловечнейшим образом, скользнув от него до расплаты в сквозные ворота», во сне героя превращается в мужика «в разорванном, ничем не подпоясанном армяке, с опаленными волосами и бородой» (1, 251) и является тоже воплощением недюжинной силы, стихии бунта и вольности, «пугачевского» начала.⁵

Есть среди фантастических образов бреда Прохарчина один, созданный, на первый взгляд, вполне в реалистической манере, с тщательно

⁴ См.: Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1990. С. 32—33.

⁵ Топоров В. Н. «Господин Прохарчин»: К анализу петербургской повести Достоевского. Иерусалим, 1982. С. 103. О пожаре в «Господине Прохарчине» как символе социальной революции см.: Ветловская В. Е. Социальная тема в творчестве раннего Достоевского: (Рассказ «Господин Прохарчин») // Сборник Матице српске за славистику. 1989. № 37. С. 43—48, 53—57.

выписанными бытовыми подробностями. Это «фигура *того* старика с геморроидальным лицом, в ветхом, чем-то подпоясанном ватном халатишке, отлучившегося было еще до пожара в лавочку за сухарями и табаком своему жильцу и пробивавшегося теперь, с молочником и с четверкой в руках, сквозь толпу, до дома» (Там же). Однако такая детальная проработка бытовых черт старика только усиливает трагическое звучание этого образа, ведь старик стремится к дому, «где горели у него жена, дочка и тридцать с полтиною денег в углу под периной» (Там же). Это очередной двойник Прохарчина, в котором герой зримо видит свой грех и его последствия. Одежда и вещи не могут опредметить образы бреда Прохарчина, приблизить их к земле и являются символами вечного скитальчества, бунта, вольности, мятежа.

Деньги оказываются обязательным и неизменным атрибутом всех грешников из сна Прохарчина и неразрывно связаны в их сознании с родными, родственниками: у Прохарчина — с тверской золовкой, у бабы — с детьми, у старика — с женой и дочкой. Так, через образы бреда героя передается осуждению, квалифицируется как грех основное «увлечение» Прохарчина, которое приводит к расторжению связей от родственных до общечеловеческих.

В связи с темой всеобщего греха во сне Прохарчина возникает мотив адского пламени. Чертово пекло представлено весьма характерными деталями («...притиснули их (Прохарчина и Зимовейкина. — Н. Ч.), как в клещах, на огромном дровяном дворе» — 1, 250; «...головешки и искры, которые уже начали было пудрить весь около стоявший народ» — 1, 251; герой «будто бы бежал босиком по раскаленной плите» — Там же; толпа — змей, который «давит и душит» Прохарчина — Там же)), особой звукописью — свистом, шипением («скользнув (...) в сквозные ворота» — Там же, и др.), неблагозвучием («дровяной двор» — 1, 250).⁶ Символика ада в сне Прохарчина восходит к «Двойнику». Толпа — стихия («Двойник»: «Людей было бездна», «...все это выносило на плечах своего господина Голядкина» — 1, 225; «Господин Прохарчин»: «...целые волны народа вынесли его почти на плечах» — 1, 250). Толпа враждебна к героям (Прохарчин цепенеет от ужаса, Голядкин чувствует «столбняк ужаса» — 1, 220, «страшное волнение», «страшную тоску» — 1, 207, доходящую до «агонии» — 1, 206). У Прохарчина замирает голос, он не может кричать, крик Голядкина «замирал у него на губах» (1, 206). У каждого из героев есть свой Мефистофель: Крестьян Иванович с «двумя огненными глазами» (1, 229) и «обольститель» Зимовейкин, которого «осветили» у постели Прохарчина «перед самым утренним часом» (1, 258). Жест символизирует продажу души дьяволу («Двойник»: «Герой наш протянул ему руку; незнакомец взял его руку и потащил за собою...» — 1, 228; «Господин Прохарчин»: «Зимовейкин (...) встретил Семена Иванова, страшно захопотал, взял его за руку и повел в самую густую толпу» — 1, 250). Боясь коснуться раскаленной плиты, Прохарчин не бежит, а летит, как Голядкин, «на крыльях» (1, 200). Однако полет обоих героев

⁶ См. также слова Марка Иванова, обращенные к Прохарчину: «Пол там под вами провалится, что ли?» (1, 255).

двигаем «страшной энергией», «какою-то совершенно особенною и постороннею силою», от которой у Голядкина ноги «подкашиваются и служить отказываются» (Там же), а у Прохарчина — сгорают. Но если Голядкин слышит зловещие радостные визги, крики «адской» толпы, то в «Господине Прохарчине» толпа — «весь божий народ» (1, 251), который является высшим этическим критерием и вершит справедливый суд над героем. Так, в связи с появлением темы греха героя меняется характер толпы в «Господине Прохарчине». Это в свою очередь приводит к снижению образа Мефистофеля, который уже не может выполнять функцию предводителя «божьего народа». В отличие от Крестьяна Ивановича, с «зловещею, адскою радостью» (1, 229) ведущего на героя врагов его, Зимовейкин напоминает «мелкого беса», а функции вождя толпы переходят к мужику в армяке.

Толпа в сне Прохарчина о пожаре тоже двулика. С одной стороны, это та самая толпа, в которой несколько дней назад стоял Прохарчин, наблюдая реальный пожар: *«Так же как и тогда наяву, кругом них гремела и гудела необозримая толпа народа, запрудив меж двумя мостами всю набережную Фонтанки, все окрестные улицы и переулки; так же как и тогда, вынесло Семена Ивановича вместе с пьянчужкой за какой-то забор, где притиснули их, как в клещах, на огромном дровяном дворе, полном зрителями, собравшимися с улиц, с Толкучего рынка и из всех окрестных домов, трактиров и кабаков»* (1, 250). С другой стороны, толпа фантазмагорична. Эта бегущая вереница двойников Прохарчина с его лицом, одетых в одно платье («чрезвычайно много людей» в «кургузых фрачишках» — Там же), побрякивающих «возмездиями» в карманах. Это символический образ безликого грешного человечества, продолжение сна Голядкина о «страшной бездне совершенно подобных» (1, 187).

Призраки, встающие в сознании героя, пробуждают его к жизни: он видит чужие страдания, и к нему приходит ощущение вины. Общее «чувство вины за всех» позволило А. Л. Бему поставить неразвитого, «темного» героя третьего произведения Достоевского в один ряд с Дмитрием Карамазовым и определить основную идею «Господина Прохарчина» — «одного из самых глубоких произведений Достоевского» — как «трагедию совести маленького человека».⁷ Бем отмечает несоответствие между чувством вины и «объективным преступлением» Прохарчина: «Проступок Прохарчина сам по себе совершенно ничтожен. Достоевский здесь снова посчитался с Гоголем, придав анекдотической подробности из „Ревизора“ значение душевной трагедии» (Осип, обманувший извозчика).⁸ Но если даже в самом жалком и бездуховном герое Достоевского с арифметически точно высчитанной минимальной виной рано или поздно просыпается совесть, если уж в таком получеловеке, как Прохарчин, возникает сострадание к чужому горю, значит, по Достоевскому, оправдано существование всего рода людского. Мик-

⁷ Бем А. Л. Проблема вины в художественном творчестве Достоевского // Жизнь и смерть. Сб. статей / Под ред. А. Л. Бема, Ф. Н. Досужкова и Н. О. Лосского. Прага, 1936. Ч. 2. С. 11, 13.

⁸ Там же. С. 9.

рочастица вселенской отзывчивости, вспыхнувшая как маленькая звезда в сознании почти мычащего, потерявшего облик человеческий героя Достоевского, позволяет сказать о каждом: «Се человек», и как бы ни был горек вздох Достоевского по всему человечеству: «Бедные люди!», — он о людях, к каждому из которых когда-то, обязательно, пусть хоть во сне, но придет осознание себя братом другому. Таким образом, сон-бред Прохарчина о пожаре — кульминация рассказа: именно на пожаре Прохарчин *«было совсем расположился лезть через него (забор. — Н. Ч.), может быть, кого-то спасти»* (1, 251). Невероятность такого поступка для Прохарчина подчеркнута внезапной остановкой стремительного движения, вводными словами и неопределенным местоимением. Но то, что порыв к спасению другого у живущего в скорлупе Прохарчина был, — несомненно. Правда, пробуждение в Прохарчине потенциальной любви к ближнему осмеивается; предполагаемый духовный акт, не свершившись, снижается и переводится в «материально-телесный низ» (М. М. Бахтин), однако тут же вновь иронически «возвышается» в пределах одного предложения: до совершения подвига герой получает пинок, который в свою очередь «возносит» его на забор.

В отличие от первых двух планов, где явь перемежается с фантастическим, третий план пожара ирреален: это чистый бред, горячка Прохарчина, в которой события происходят только в болезненных галлюцинациях героя: «Он сделал невероятное усилие и — *проснулся*. Тут он увидел, что горит, что горит весь его угол, горят его ширмы, вся квартира горит, вместе с Устиньей Федоровной и со всеми ее постояльцами, что горит его кровать, подушка, одеяло, сундук и, наконец, его драгоценный тюфяк» (Там же). Продолжается снижение высокого мотива горения. Пространство мирового пожара сна-бреда, в котором горит «весь люд-людской» (Там же), сужается до угла. Устинья Федоровна и тюфяк оказываются в одном ряду так же, как «дети и два пятака». Несмотря на подчеркнута комический характер образа Устиньи Федоровны, в ней для Прохарчина соединяются все женские начала: от квартирной хозяйки до возлюбленной, жены, матери, «хозяйки» души, а ее монолог в форме народных причитаний по умершему и мотив «матери сырой земли» (1, 262) — символа Богородицы — переводят звучание женской темы в высокий план. Однако выбор сделан: эпитет «драгоценный» связан с тюфяком, и, конечно, не Устинью Федоровну и «сожителей» бросается спасать из огня Прохарчин: «Семен Иванович вскочил, вцепился в тюфяк и побежал, волоча его за собою» (1, 251). Спасаящий тюфяк Прохарчин очень похож на осмеянного Дон Кихота, недаром повествователь называет его «наш герой» (Там же): это рыцарь в ночной рубашке, у которого вместо оружия и доспехов — постельные принадлежности. Кончается сцена пожара развенчанием Прохарчина—Дон Кихота: «Но в хозяйкиной комнате, куда было забежал *наш герой* так, как был, без приличия, босой и в рубашке, его перехватили, скрутили и *победно снесли* обратно за ширмы (...) и уложили в постель» (Там же). Так «высокая болезнь» — горение за человечество — оборачивается обычной горячкой, мировое пространство заменяется кроватью, весь «божий мир» — «сожителями», а полуодетый «герой» держит в руках тюфяк.

Четвертый план, образный, метафорический, связан с мотивом «горящей» («горячей», «сгоревшей», «отгоревшей», «отработанной») головы. При этом используются перенос значения, игра слов, каламбуры, фразеологизмы, оксюморонные сочетания, игра «верхом-низом» (М. М. Бахтин) и др.: «Полусон, полубред налегли на отяжелевшую, горячую голову больного» (1, 249); «...горела скорее голова Семена Ивановича» (1, 251); «...закрыл он свою горячую голову» (1, 257); «...как снег на голову» (1, 259); «...сберег бы человек свою голову» (1, 257); «...Семену Ивановичу удалось отработать (...) свою голову на славу и на самый безвозвратный манер» (1, 255); «...вздумалось (...) человеку (...) совсем перевернуть себе голову» (1, 257); «...Семен Иванович (...) бултыхнулся вниз головою» (1, 260). Стремление к контрастному сопоставлению, сталкивание прямого и переносного значения создают ощущение многообразия смыслов, доходящее до алогизма, абсурда, фантазмагии: «...не заметишь, как голова отгорит» (Прохарчин — Марку Ивановичу); «Да... то есть как же... то есть как же вы это говорите, Семен Иванович, что голова отгорит?..» (Марк Иванович — Прохарчину) (1, 253); «Дом сгорел, так и у вас голова отгорит, а?» (Марк Иванович — Прохарчину) (1, 255); «...если б даже (...) дом, наконец, загорелся и начала гореть голова на Семене Ивановиче» (1, 259). В финале рассказа мотив «горящей головы» связан с уже мертвым Прохарчиным: «...если б даже (...) начала гореть голова на Семене Ивановиче, он, может быть, и пальцем не удостоил бы пошевелить теперь» (Там же).⁹ Часто переносное значение вновь оборачивается прямым: «...вот, слышал историю?!» («...дом в Кривом переулке ономясь от лысой девки сгорел» — 1, 253). Возникает причудливый рисунок смысловых оттенков, держащий читателя в напряжении. Переносное значение оказывается настолько сильным и ярким, что заставляет уже подозрительно относиться и к прямому: «...с печки, с испуганным любопытством глядели головы Авдотьи-работницы и хозяйкиной кошки-фаворитки» (1, 260). Иногда игра смыслами заходит так далеко, что теряется изначальный смысл, на смену ему приходит новый, неожиданный, а подчас и необъяснимый. Так, тема «горящей головы» переходит в мотив «отрубленной», при этом голова героя остается на месте: «Стали над ним: он все еще помаленьку дрожал и трепетал всем телом, что-то силился сделать руками, языком не шевелил, но моргал глазами совершенно подобным образом, как, говорят, моргает вся еще теплая, залитая кровью и живущая голова, только что отскочившая от палачова топора» (1, 258). Поразительна абсурдность этого сравнения: голова еще живого Прохарчина ведет себя, как уже отрубленная.

Наконец, с огнем связаны предсказания, брань и угрозы Прохарчина в адрес «сожителей»: «Сгоришь!». Это объясняется боязнью Прохарчина собственного возможного бунта, его страхом по поводу «устранения канцелярий», когда уничтожится его место на службе, а значит, и место в жизни. Поэтому так ожесточенно бранится Прохарчин с Зимовейкиным, своим двойником, упраздненным из канцелярии. Если реальный пожар дан в рассказе как событие в прошлом, в сне-бреду Прохарчина

⁹ Грамматическая неправильность усиливает комизм и абсурд.

о пожаре соединяются прошлое и настоящее, а горячка происходит в настоящем времени, то последний план огня связан с сослагательным наклонением и устремлен в будущее. Эти события ирреальны, не могут сбыться и являются фантастическими пророчествами: «А вот возьмешь, сгоришь, так не заметишь, как голова отгорит» (1, 253); о мертвом Прохарчине: «...если б даже (...) начала гореть голова на Семене Ивановиче» (1, 259).

Символика огня в «Господине Прохарчине» особенно подчеркивается, высвечивается кукольным мотивом, который является еще одной важной «эмблемой» рассказа. Кукольный мотив не случайно встречается с мотивом огня, сопрягается с ним в кульминационной сцене рассказа, когда Прохарчина «снесли обратно за ширмы, которые, между прочим, совсем не горели, а горела скорее голова Семена Ивановича, — и уложили в постель. Подобно тому укладывает в свой походный ящик оборванный, небритый и суровый артист-шарманщик своего *пульчинеля*, набуянившего, переколотившего всех, продавшего душу черту и наконец оканчивающего существование свое до нового представления в одном сундуке вместе с тем же чертом, с арапами, с Петрушкой, с мамзель Катериной и счастливым любовником ее, капитаном-исправником» (1, 251—252).

Сравнение Прохарчина с «пульчинелем» указывает на особый «петрушечный слой» в «Господине Прохарчине», вместе с другими составляющий художественное целое рассказа, который связан с эстетикой народной кукольной комедии «Петрушка».

Перечисленные в «Господине Прохарчине» действующие лица комедии «Петрушка» могут быть соотнесены с героями рассказа. Прохарчин — «набуянивший *пульчинель*», который находится в постоянной вражде и ссорах со всеми героями. Зимовейкин, основной оппонент Прохарчина, — Петрушка. Названный обольстителем Прохарчина, утаскивающий его в финале под кровать, он одновременно — черт, уносящий «*пульчинеля*» в преисподнюю. Часто в комедии черта заменяла собака, хватавшая героя за нос: Зимовейкин входит, «осторожно обнюхивая, по своему обычаю, местность» (1, 253). И наконец, совершенно необъяснимый предмет под мышкой у грязного и оборванного Зимовейкина — скрипка (1, 254) позволяет соотнести его с музыкантом, который обычно сопровождал шарманщика и одновременно был понукалой, т. е. вызывал на разговор «*пульчинеля*». Соседи Прохарчина — тоже куклы, «выскочки» (1, 242) на театре: Устинья Федоровна «держала у себя несколько штук таких постояльцев» (1, 240), на другую квартиру «пригласилось около десятка новых жильцов» (1, 241). Они — действующие лица деревянной комедии («...искатели только напрасно перестукались лбами» — 1, 261), актеры в театре («Между тем нагоревший сальный огарок освещал чрезвычайно любопытную для наблюдателя сцену. Около десятка жильцов группировалось у кровати в самых живописных костюмах» — 1, 260), «костюмированные зрители» (1, 248). Как герои комедии «Петрушка», они противостоят Прохарчину, «*пульчинелю*» («насмешники», «злые надсмешники», иронические «сочувствователи»), играют с ним свой спектакль «о материях лживых и совершенно неправдоподобных» (1, 244). Повествователь в «Господи-

не Прохарчине» — тоже своего рода «петрушечник», актер-импровизатор. Конечно, такое «распределение ролей» театра Петрушки в рассказе Достоевского нельзя абсолютизировать, и Прохарчин-«пульчинель» имеет право на существование только в сочетании с другими составляющими этого сложного образа: «маленький человек», чиновник, бедняк-богач, Скупой, бунтарь, вольнодумец и др.

Сюжет и композиция «Господина Прохарчина» тоже вызывают ассоциации с комедией «Петрушка», которая строилась как ряд сцен, объединенных главным героем. Диалоги Прохарчина с «сочувствителями» соотносимы со сценками с разными героями (доктором, солдатом, капралом и др.). Сцена с «невестой» просвечивает в отношениях Прохарчина с Устиньей Федоровной. Болезнь и лечение Прохарчина имеет аналогию с традиционной сценой с доктором (лечение Петрушки), а появление Ярослава Ильича с его «причетом» позволяет вспомнить сцену с «фатальным» в комедии. Особенно ощутимы реминисценции с «Петрушкой» в сцене смерти Прохарчина (утаскивание героя в ад) и в финале рассказа, где смерть героя амбивалентна, чревата воскрешением.

Драки, избиения, брань, непристойности обязательны в «Петрушке», где герой размахивает направо и налево «русской скрипкой» — дубиной, палкой. В рассказе Достоевского царит атмосфера «суматохи» (1, 259), постоянного скандала: «Спор наконец дошел до нетерпения, нетерпение до криков, крики даже до слез, и Марк Иванович отошел наконец с пеной бешенства у рта (...) Оплевание плюнул, Океанов перепугался, Зиновий Прокофьевич прослезился, а Устинья Федоровна завyla совсем, причитая» (1, 254—255). Дерутся Зимовейкин и Ремнев: «...за ширмами поднялась возня, крик, брань и драка» (1, 258). «Характерный танец» Зимовейкина и специальные танцклассы для чиновников соотносимы с обязательным элементом «Петрушки» — вставками в виде танцев и плясок.

Исследователи творчества Достоевского обращали внимание на связь рассказа с народным кукольным театром. В. Н. Топоров указал на реализацию сюжета и схемы действующих лиц «Петрушки» в рассказе, вообще — на «идею марионеточности» и на особый «марионеточный» аспект языка «Господина Прохарчина».¹⁰ В. А. Туниманов писал об особом художественном приеме в рассказе: повествователь — дирижер представления, где главная роль у «куколки Прохарчина».¹¹ В. В. Иванов отметил в Прохарчине автоматизм, марионеточность.¹² В свою очередь исследователей «Петрушки» рассказ Достоевского привлек фактом фиксации уникального и чуть ли не единственного (кроме «Петербургских шарманщиков» Д. В. Григоровича) варианта комедии с двумя главными героями — Пульчинеллой и Петрушкой.¹³ В ходе эволюции русской кукольной комедии Петрушка стал главным, а иногда и

¹⁰ Топоров В. Н. «Господин Прохарчин». С. 24—28.

¹¹ Туниманов В. А. Некоторые особенности повествования в «Господине Прохарчине» Ф. М. Достоевского // Поэтика и стилистика русской литературы. Л., 1971. С. 211.

¹² Иванов В. В. Безобразие красоты: Достоевский и русское юродство. Петрозаводск, 1993. С. 41.

¹³ Некрылова А. Ф. Из истории формирования русской народной комедии «Петрушка» // В профессиональной школе кукольника. Л., 1979. С. 142—144.

единственным ее героем. Для Достоевского с его героями-двойниками чрезвычайно «удобен» был именно двухгеройный вариант комедии. Пути достоеведов и театроведов в исследовании «петрушечного слоя» в «Господине Прохарчине» не пересеклись, они ограничились лишь констатацией факта влияния в связи с развернутым сравнением Прохарчина с «пульчинелем». В то время как изучение этого влияния может прояснить многие странности текста Достоевского, приблизить к разгадке тайны, может быть, самой темной, загадочной и фантастической «фигуры» в творчестве писателя.¹⁴ Игнорирование подчеркнуто кукольного начала в Прохарчине приводило к обвинениям Достоевского со стороны критики в жестокости по отношению к своему герою («шуточки над трупом»), в отсутствии сострадания к нему.¹⁵

Итак, «пульчинель» — только одна ипостась образа Прохарчина, однако очень характерная и принципиальная для художнического видения Достоевского, когда фантастическое «мерещится» в реальной действительности и сквозь вполне реальных титулярных советников просвечивают фантастические «странные лица»: «Все это были странные, чудные фигуры, вполне прозаические, вовсе не Дон Карлосы и Позы, а вполне титулярные советники и в то же время как будто какие-то фантастические титулярные советники. Кто-то гримасничал передо мною, спрятавшись за всю эту фантастическую толпу, и передергивал какие-то нитки, пружинки, и куколки эти двигались, а он хохотал и все хохотал! (...) И если б собрать всю ту толпу, которая тогда мне приснилась, то вышел бы славный маскарад...» (19, 71). Действительность теряет свои реальные очертания, преломляясь через призму «кукольного», однако в конечном счете она остается: «И замерещилась мне тогда другая история, в каких-то темных углах, какое-то титулярное сердце, честное и чистое, нравственное и преданное начальству, а вместе с ним какая-то девочка, оскорбленная и грустная» (Там же). Так и в чиновнике Прохарчине мерещится «пульчинель».¹⁶ Отметим попутно, что фантазмагорический мотив «куколок» и «славного маскарада» в «Петербургских сновидениях в стихах и прозе» возникает в связи с темой «Гарпагонов» 1860-х гг. — «чиновника-Гарibaldi» и титулярного со-

¹⁴ Прохарчин поражает чрезвычайной тупостью, косноязычием и «отсутствием фантазии». «Поэт» для него — слово бранное. Понять смысл его высказываний почти невозможно, они требуют специальной дешифровки, его речь вязка и темна, к тому же «заразна» для окружающих, а каждодневная жизнь героя состоит из угроз, ругательств и поношений, которые носят крайне злобный и жестокий характер (деревянная нога, отгоревшая голова и др.) в адрес «сожителей». Он никогда не снимает маски, носит ее постоянно. Его начальник Демид Васильевич — почти такая же абстракция и миф, как сочиненная Прохарчиным золовка, которой он ежемесячно посылает в Тверь по 5 р. Наконец, герой — скопидом. А. Григорьев назвал Прохарчина «микроскопической», «мелочной личностью» (Московский городской листок. 1847 30 мая. № 116. С. 465). Ни в одном произведении Достоевского, кроме «Господина Прохарчина», нет героя с таким неразвитым сознанием. Это некое существо, жалкая пародия на человека.

¹⁵ См.: *Истомин К. К.* Из жизни и творчества Достоевского в молодости // Сб. статей под ред. Н. Л. Бродского. Пг., 1924. С. 29—30.

¹⁶ В одной из петрушечных комедий главный герой назван «мусью под шинелью». В этом народном переводе трудного для русского языка и уха иностранного слова «Пульчинелла», «Полишинель» отразилась главная тема русской литературы XIX в. — «господин под шинелью».

ветника Соловьева. Не воспоминания ли это Достоевского о сознательном использовании кукольного приема при создании образа скупца 1840-х гг. — Прохарчина и о его возможном прототипе — Бровкине? Ведь фельетонисту тоже снятся сны, он тоже видит «какие-то странные лица», и «старые знакомые стучатся иногда» к нему в дверь (Там же). Может быть, среди них и Прохарчин?

Впоследствии Достоевский активно использовал элементы «кукольного» при создании художественных образов.¹⁷ Что же касается «пульчинеля», то Достоевский сохранил особый интерес к этому герою, соотнося его со своим любимым Дон Кихотом, до конца жизни разгадывая его загадку. В 1876 г. Достоевский напишет: «...почему так смешон Петрушка...?» (22, 180). В первый раз он задал этот вопрос тридцатью годами раньше в «Господине Прохарчине». В самом деле, почему уже несколько столетий толпа смеется над шутками деревянного убийцы, щедро раздающего удары дубиной, оставляющего за собой горы трупов, доходящего до отцеубийства?¹⁸ Судить любимого народного героя, относиться к нему морализаторски, с точки зрения одноликого мира невозможно. Он всегда двулик: «Я говорю про Пульчинеля (...) Это что-то вроде Дон-Кихота, а вместе и Дон-Жуана. Как он доверчив, как он весел и прямодушен, как он [гневается] не хочет верить злу и обману, как быстро [воспламеняется гневом] гневается и бросается с палкой на несправедливость и как тут же торжествует, когда кого-нибудь отлупит палкой. И какой же подлец неразлучный с ним этот Петрушка. Как он обманывает его и подсмеивается над ним, а тот и не замечает. [Это вроде совершенно обрусевшего] Петрушка вроде Санхо-Пансы и Лепорелло, но уже совершенно обрусевший и народный характер» (Там же). Очевидно, именно в двуликости народного героя Достоевский и видел «цельный художественный характер» (Там же). Двуликость всегда рождает смех: «Скажите (...) почему вам непременно весело, смотря на него (Петрушку. — *Н. Ч.*), всем весело, и детям, и старикам?» (Там же). Достоевский мечтал увидеть «Петрушку» на Александринской сцене, «но с тем, чтоб непременно так, как есть, целиком, ровно ничего не изменяя (...) в полной ее (пьесы. — *Н. Ч.*) бессмыслице» (Там же).

Известно особое внимание Достоевского в 1840-е гг. к форме своих произведений и его установка на эксперимент («В моем положении однообразие гибель» — 28₁, 131). «Господин Прохарчин» с его сложной структурой текста, «весьма чувствительной к разнообразным ассоциациям»,¹⁹ — одна из таких проб. «Петрушечный слой» в рассказе спрятан глубже, чем, например, яркая фольклорная стилизация в «Хозяйке», и для выявления его необходима, по выражению исследователя, «основательная „археологическая“ работа».²⁰ Однако недостаточно

¹⁷ Князь в «Дядюшкином сне», Порфирий Петрович — «полишинель проклятый», Лембке и др.

¹⁸ За это преступление Петрушка был сослан на Сахалин (см.: *Дорошевич В. М. Петрушка на Сахалине // Народный театр. М., 1991 С 449—450*).

¹⁹ *Топоров В. Н. «Господин Прохарчин» С. 103.*

²⁰ *Михнюкевич В. А. Русский фольклор в художественной системе Ф. М. Достоевского. Челябинск, 1994. С. 18.*

только выявить влияние народного кукольного театра «Петрушки» на третье произведение Достоевского, а тем более абсолютизировать его. Важно понять, почему в рассказе о чиновнике Достоевский обращается к традициям народной площадной культуры, как воздействует она на сюжет, образы, поэтику, стиль рассказа, какое значение имеет в решении художественно-философских проблем, как соединяется «петрушечный слой» с другими составляющими системы и какую роль он играет в создании этого целого, как «работает» этот «текст в тексте» на разных уровнях художественной структуры рассказа.

Не всегда петрушечный мотив звучит так явственно и значимо, как в кульминационной сцене рассказа, где Прохарчин прямо сравнивается с «пульчинелем». Чаше облик куклы как бы проступает, просвечивает «сквозь реальную ткань»²¹ рассказа, отбрасывает рефлекс, вносит дополнительные обертона. Его редуцированное звучание может усиливаться, как, например, в сцене смерти Прохарчина: «Я, дескать, умер (...) а ну как этак, того, то есть оно, пожалуй, и не может так быть, а ну как этак, того, и не умер — слышь ты, встану, так что-то будет, а?» (1, 263).

В других случаях петрушечный мотив приглушен, проявляясь лишь в движениях и жестах героев: Прохарчин «затопал *ножонками*» (1, 250); «...Семен Иванович, зная учтивость, сначала уступил немножко места, скатившись *на бочок*, спиною к искателям; потом, при втором толчке, поместился *ничком*, наконец еще уступил, и (...) вдруг совсем неожиданно *бултыхнулся вниз головою*, оставив на вид только две костлявые, худые, синие ноги» (1, 260); «Правый *глазок* его был как-то *плутовски прищурен*» (1, 262); «...неоднократно замечено было, что Семен Иванович иногда совсем забывается и, сидя на месте с разинутым ртом и с поднятым в воздух пером, как будто *застывший или окаменевший*, походит более *на тень разумного существа*, чем на то же разумное существо» (1, 245).

Иногда кукольный мотив выказывает себя то в переборах петрушечной брани, то в неразборчивом петрушечном верещании: «...Семен Иванович *говорил и топтал*, вероятно от долгой привычки молчать, более *в отрывистом роде*, и кроме того, когда, например, случалось ему вести долгую фразу, то, по мере углубления в нее, каждое слово, казалось, рождало еще по другому слову, другое слово, тотчас при рождении, по третьему, третье по четвертому и т. д., так что набивался полон рот, начиналась *перхота*, и *набивные слова* принимались наконец вылетать *в самом живописном беспорядке*. Вот почему Семен Иванович, будучи умным человеком, *говорил* иногда *страшный вздор*» (1, 253); «Ты *шут*, пес *шут*, *шутовской человек*, а *шутки* делать по твоему, сударь, приказу не буду; слышь, мальчишка, не твой, сударь, слуга!» (Там же); «Ты мальчишка, ты свистун, а не советник, вот как; знай, сударь, свой карман да лучше сосчитай, мальчишка, много ли ниток на твои онучки пошло, вот как!» (1, 242); «...ты, мальчишка, молчи! празднословный ты человек, сквернослов ты! слышь, каблук! князь ты, а? понимаешь штуку?» (1, 252); «Врешь ты (...) детина,

²¹ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979. С. 169.

гулявый ты парень! (...) ты ж вольнодумец, ты ж потаскун; вот оно тебе, стихотворец!» (1, 253); «Ты, ты, ты глуп! (...) Нос отъедят, сам с хлебом съешь, не заметишь...» (1, 255); «...а ты, начитанный, глуп; слышь, гвоздырь, гвоздыревый ты человек, вот что!» (Там же); «...ты, мальчишка (...) вишь, там хочешь в гусарские юнкера перейти, так вот не перейдешь, *гриб съешь*» (1, 243).²²

Петрушечная тема может звучать метафорически: «...двадцать лет крепился у вас человек, с *одного щелчка покачнулся*, а у вас щи варились, некогда было!.. Э-эх, матушка!..» (1, 262) (Океанов — Устинья Федоровне о смерти Прохарчина).

В других случаях «петрушечный слой» еще более зыбок и нереален, что заставляет усомниться в его присутствии, однако едва уловимым намеком снова напоминает о себе: после исчезновения Прохарчина Устинья Федоровна «взвыла (...) что загоняли у ней жильца, как *цыпленка*» (1, 246). «Пульчинелла» в переводе с итальянского означает не только «шут», но и «цыпленок». Внешний облик этого героя итальянской комедии dell'arte часто отмечался такой характерной деталью, как хохолок или шапочка с перьями. Образ Прохарчина тоже связан с «птичьими» реминисценциями: «Начинка из тюфяка, тоже не прибранная, густыми кучами лежала кругом. Весь этот внезапно остывший угол можно было бы весьма удобно сравнить поэту с *разоренным гнездом „домовитой“ ласточки*: все разбито и истерзано бурей, убиты *птенчики* с матерью, и развеяна кругом их теплая постелька из *пуха, перышек, хлопков*... Впрочем, Семен Иванович смотрел скорее как старый самолубец и *вор-воробей*» (1, 262).²³

Иногда петрушечный мотив почти совсем исчезает, но его полутона придают реальному сюжету некую загадочность и таинственность, вносят добавочное игровое начало. Сцена сна-брёда Прохарчина о пожаре может быть прочитана как кукольное представление с «пульчинелем». Толпа собирается на пожар, как на спектакль. Вокруг Прохарчина-Пульчинеля «страшно захлопотал» Зимовейкин — Петрушка, музыкант, понукала, который ведет куклу на представление: «...кругом них гремела и гудела необозримая толпа народа» (1, 250). Обращает на себя внимание обилие театральной лексики: Прохарчин оказался во дворе, «*полном зрителями*», ему хорошо все видно «с своего возвышения», «*наш герой (...) затопал ножонками, как будто желая (...) аплодировать*» (Там же). «*Отчаянный* господин Прохарчин» (1, 251) выскакивает из-за ширм, пляшет, получает тычки и затрешины, в точности как герой самой популярной площадной комедии.

В связи с яркой игровой природой рассказа рискну также предложить свою, очень спорную версию таинственного отсутствия Прохарчина после пожара, связанную с «петрушечным слоем». В. Н. Топоров

²² Ср.: «Пожертвуйте, господа, на похороны Немца-подлеца! Он нечаянно на ярославца Петрушку налетел, да *гриб съел* и... подавился!» (Петрушка, он же «Ванька Рататуй» // Народный театр. М., 1991. С. 260). Аналогия с театром Петрушки отмечена Б. Н. Тихомировым.

²³ Ср. с «кукольным» в Порфирии Петровиче — «полишинеле», который «кудахчет» (6, 265).

объясняет отсутствие Прохарчина его бунтом.²⁴ Думается, исследователь преувеличивает масштаб бунта и вольнодумие Прохарчина. Это, скорее, возможность бунта, которую Прохарчин чувствует в себе и которой боится. Повествователь же относится к бунту героя подчеркнуто иронично. Доставленный после исчезновения в углы к Устинье Федоровне Прохарчин и здесь ведет себя как марионетка на ниточках перед зрителями. Извозчик «внес его на плечах», его прислонили к печке, он «и языком не ворочал, а как будто судорогой его какой дергало, и только хлопал глазами, в недоумении устанавливаясь то на того, то на другого ночным образом *костюмированного зрителя*» (1, 248). Отвечая на вопросы, «ванька» так описывает людей, сдавших ему Прохарчина: «Да от каких-то (...) из Коломны, *шут* их знает, господа не господа, а гулявшие, веселые господа (...) подрались они, что ли (...) а господа веселые, хорошие!» (Там же). Имена «господ» не вызывают сомнений: это вечно пьяный Зимовейкин с присущим только ему веселым «характерным танцем» (1, 247) и Ремнев, который с ножом в руке вместе со своим товарищем устроит очередную драку у постели Прохарчина. Зимовейкин всегда ходит вместе со «старым другом», «товарищем» (Там же) Ремневым, как музыкант с шарманщиком, а эпитеты, характеризующие Ремнева и «артиста-шарманщика», совпадают: «...Зимовейкин неоднократно лобызал своего *сурового и небритого* друга Ремнева» (Там же) и «*небритый и суровый* артист-шарманщик» (1, 251). Кстати, фамилия Ремнева вызывает ассоциации с ремнем, на котором шарманщик носил свой инструмент. Гуляли шарманщик, музыкант и их «пульчинель» в Коломне, беднейшем районе Петербурга, на деньги, заработанные представлениями. Итак, где же пропал Прохарчин и только ли к бунту он готовился? И почему все соседи, видевшие его на пожаре, стоявшие рядом, не посмели к нему обратиться? Может быть, потому что Прохарчин-«пульчинель» в это время был занят «на театре»? Тем более, что в отчете хозяйке жильцы отметили, что Семен Иванович ходил с Зимовейкиным там, где чаще всего и выступали шарманщики со своим театром: во дворах («дом в Кривом переулке» — 1, 247), на рынках («Толкучий рынок» — 1, 246) да «по другим местам» (Там же). Осознавая субъективность реконструкции отсутствующего эпизода в «Господине Прохарчине» с помощью петрушечного ключа, отметим, что этим же ключом можно открыть тайну клада Прохарчина.

Семен Иванович копит «целковики», откладывая их ежемесячно «первого числа»: «Развернув бумажку на лестнице, он быстро оглянулся кругом и поспешил как можно скорее отделить целую половину из законного возмездия, им полученного, и припрятать эту половину в сапог» (1, 249). Откуда у чиновника, получающего жалованье в канцелярии, оказались в тюфяке такие странные деньги: «Были и *редкости*: два какие-то жетона, один наполеондор, одна неизвестно какая, но только очень редкая монетка...» (1, 261)? Скорее всего, эти монетки могли бросать зрители в ящик шарманщика. Другие деньги из тюфяка Прохарчина подтверждают это предположение: «...и боже! *чего, чего не*

²⁴ Топоров В. Н. «Господин Прохарчин» С. 62—66. О бунте Прохарчина см.: Ветловская В. Е. Социальная тема в творчестве раннего Достоевского. С. 33—34, 53—55.

было тут... Благородные целковики, солидные, крепкие полторарублевки, хорошенькая монета полтинник, плебеи четвертачки, двугривеннички, даже малообещающая, старушечья мелюзга, гривенники и пятаки серебром» (Там же). Описание клада Прохарчина — своего рода театр денег, которые похожи на актеров, исполняющих характерные роли. А древность денег, оказавшихся у Прохарчина, отсылает в далекую историю кукольного театра, с которым ходили шарманщики, собирая плату за выступления «пульчинеля»: «Некоторые из рублевиков относились тоже к глубокой древности; истертые и изрубленные елизаветинские, немецкие крестовики, петровские монеты, екатерининские; были, например, *теперь весьма редкие* монетки, старые пятиалтыннички, проколотые для ношения в ушах, *все совершенно истертые*, но с законным количеством точек; даже медь была, *но вся уже зеленая, ржавая...*» (Там же). Очевидно, такой театр денег в «Господине Прохарчине» связан с тем, что тема Скупого в этом раннем произведении Достоевского только обозначена, не доведена до идеи рыцарства, власти над миром.²⁵ В накопительстве Прохарчина выразился его страх перед жизнью, а скопидомство реального чиновника Бровкина, возможного прототипа главного героя рассказа, явилось только толчком к замыслу «Господина Прохарчина». Нам ничего не известно и о масштабах главной «страсти» Семена Ивановича: о тюфяке с «сокровищами» читатель узнает только в конце рассказа, а монолог «скупого рыцаря», открывающий пушкинскую трагедию, героем Достоевского так и не произнесен. О результатах его единственного «увлечения» говорит сухая арифметическая цифра: «ровно две тысячи четыреста девяносто семь рублей с полтиною» (Там же). Достоевский не случайно подчеркивает тяготение неустойчивой, странной в своей точности цифры клада Прохарчина к целому числу: «...так что если б осуществилась вчера подписка у Зиновия Прокофьевича, то, может быть, было бы всего *ровно* две тысячи пятьсот рублей ассигнациями» (Там же). Это тоже связано с игрой: герой не успел скопить самую малость до ровного счета, а цифра его капитала, составившего 99.999...% от 2500 р.,²⁶ уходит в бесконечность. Игра же продолжается. Интересно, что цифра прохарчинского клада могла быть связана с обстоятельствами личной жизни Достоевского: за 1844 г. он получил от опекуна похожую сумму — 2412 р. 50 коп. ассигнациями.²⁷

Итак, лик Пульчинеля «мерещится» в чиновнике Прохарчине, создавая причудливое сочетание реального и фантастического в образе главного героя: в простом, тупом, с «недостатком собственного своего воображения» (1, 241) Семене Ивановиче сожители обнаруживают много «фантастического» (1, 245). Петрушечный мотив трансформирует реальность рассказа, заставляет ее двоиться.

В создании фантастической реальности «Господина Прохарчина» большое значение имеет взаимодействие «пожарного» и «кукольного» мотивов: один устойчиво сопровождает другой, укрупняет и высвечивает

²⁵ Ср. с дальнейшей разработкой этой важной темы у Достоевского (Ганя — «царь иудейский», идея Ротшильда в «Подростке» и др.). О теме денег в «Господине Прохарчине» см.: *Ветловская В. Е.* Социальная тема в творчестве раннего Достоевского. С 17—57.

²⁶ Замечено К. А. Барштом.

²⁷ Летопись жизни и творчества Ф. М. Достоевского: В 3 т. СПб., 1993. Т. 1. С. 94.

ет его. Впервые подчеркнутая марионеточность Прохарчина проявляется после пожара, когда «ванька» внес его в «омраке», «столбняке», «кондрашке» (1, 248) в углы. Сон-бред Прохарчина о пожаре тоже вызывает ассоциации с петрушечным представлением. Осознав свою вину перед обманутым им извозчиком и близость расплаты за свой грех, герой чувствует жар преисподней и бежит неестественно и театрально, «подбирая под себя на бегу свои пятки так, как будто бы бежал босиком по раскаленной плите» (1, 251). Горящего в огне болельника Прохарчина укладывают, как набуянившего «пульчинеля», в походный ящик шарманщика, как в гроб. В финале мертвый герой покарнавальному «бултыхнулся вниз головою» (1, 260) под кровать, откуда торчат его ноги, «как два сучка обгоревшего дерева» (Там же).

Так, петрушечный мотив в «Господине Прохарчине» постоянно, намеренно обозначается огнем, а начало и конец рассказа объединяются устойчивым, повторяющимся мотивом: огонь—кукла—смерть. Такая особенность поэтики связана с основной художественно-философской идеей рассказа: в символическом пламени пожара происходит очищение души Прохарчина от греха, сгорает деревянный «пульчинель», и рождается человек, почти бесплотный, с «серыми глазами»,²⁸ который чувствует вину за всех. Совесть проснулась, и как вторична, смешна и нелепа по сравнению с этим последующая смерть героя. Поэтому так комичен мертвый Прохарчин, а его смерть — это «невсамделишный» конец Пульчинеля, которого скоро вновь достанут из шарманки: «Мое почтение — до следующего представления».

Чрезвычайная значимость встречи двух мотивов, кукольного и огня, подчеркнута особым словом-сигналом у Достоевского — «вдруг»: «Дробные слезы хлынули вдруг из его блистающих лихорадочным огнем серых глаз» (1, 257).²⁹ В сгорающем и воскресающем «пульчинеле»-Прохарчине отразилась двулика природа огня, убивающего и возрождающего, а пожар, сменяющийся дождем в «Господине Прохарчине», как огонь и слезы в глазах героя, — тоже знаки единой амбивалентной сущности: «В отношении к плоти — это огонь, в отношении к душе — это роса, дождь, вода. Греховное опалается, праведное орошается».³⁰

Так подчеркнута символически пробудился к жизни господин Прохарчин, в котором проснулось чувство вины и возникло ощущение себя частью всех. Выйдя из своего угла, «из-за ширм», он обращается ко

²⁸ В «Господине Прохарчине» Достоевский очень скупно пользуется цветом — всего семь раз. Из них: два случая употребления цвета в контексте шутовском, сниженном («...нос покраснел и вспух у Океанова за игрой в носки и в три листика» — 1, 248, «...синие ноги (...) как два сучка» — 1, 260); два — в нейтральном контексте (для обозначения принятого в обиходе названия денег по цвету: «красная бумажка» — десять рублей и «зеленая медь» — 1, 261); два раза — в устойчивых словосочетаниях («белое тельце» — 1, 242, «белое белильце» — 1, 259); и только один раз цвет употребляется с подчеркнутым художественно-философским значением (серые глаза). Появление цвета глаз Прохарчина — знак того, что герой претерпевает резкую духовную метаморфозу

²⁹ Во внешности и поведении Прохарчина Достоевский настойчиво подчеркивает «кукольное». «Серые глаза» — единственный случай «высокого» звучания в облике героя. Однако «дробные слезы» опять возвращают к «кукольным» снижениям.

³⁰ *Поньрко Н. В.* Святочный и масленичный смех // *Лихачев Д. С., Панченко А. М., Поньрко Н. В.* Смех в Древней Руси. Л., 1984. С. 174

всем и к каждому и умоляет принять его в людскую семью. Мы не слышим голоса героя. Вместо разучившегося говорить Семена Ивановича обращается к «добрым людям» повествователь, используя форму народного причитания: «Костлявыми, исхудалыми от болезни руками закрыл он свою горячую голову, приподнялся на кровати и, всхлипывая, стал говорить, что он совсем бедный, что он такой несчастный, простой человек, что он глупый и темный, чтоб простили ему добрые люди, сберегли, защитили, накормили б, напоили его, в беде не оставили, и бог знает что еще причитал Семен Иванович» (Там же). Этот потрясающий по трагической силе образ вновь рожденного человека заставляет вспомнить гоголевского героя в последний миг гаснущего сознания: «Матушка, спаси твоего бедного сына! урони слезинку на его больную головушку! посмотри, как мучают они его! прижми ко груди своего бедного сиротку! ему нет места на свете! его гонят! Матушка! пожалей о своем больном дитятке!». ³¹ Мольба Прохарчина — единственный момент, находящий отклик в душах сожителей и пробуждающий их к ответному братскому чувству, когда из «злых надсмешников» они превращаются в настоящих сочувственников и без всякого психологического объяснения, немотивированно, вдруг распаивают объятия и принимают Прохарчина: «Всем стало жалко, глядя на бедного, и у всех умягчились сердца» (Там же). Это вторая кульминация рассказа, самая высокая и просветляющая его точка, связанная с появлением мотива сердца, главного в раннем творчестве Достоевского и столь редкого в «Господине Прохарчине». Правда, мотив сердечного приятия героя тут же снижается, и родственные отношения «компании» и Прохарчина подвергаются иронической оценке со стороны повествователя: Прохарчину предлагают «малинный настой», который «немедленно и от всего помогает», и «ромашку забористую», а «доброго сердца» рыдающего и заливающегося слезами Зиновия Прокофьевича хватает лишь на привычное казенное «мероприятие» — «созидать подписку» (Там же). Профанированное звучание сцены «сочувственников» у постели больного Прохарчина усилено сравнением героя с Наполеоном и вызывает ассоциации с популярным в XIX в. сюжетом шарманщика: «...эти шарманки имеют спереди открывающуюся маленькую площадку, на которой под музыку танцуют миниатюрные фигурки и часто изображаются умирающий в постели Наполеон и плачущие вокруг него генералы». ³² И если сначала «целый день только и толку было, что о Семене Ивановиче» (Там же), то скоро все возвращается на свои места: «Как следует, на завтра же все о нем позабыли» (1, 249). «Сожители» «засели в картишки», а сердечное сочувствие сменяется перебранкой «в сердцах» (1, 258). К больному же приставлен его «обольститель», а могильные тишина и «ужаснейший холод» («как в пустом погребке» — Там же) предвещают близкую смерть Прохарчина.

Думается, что истоки такого значимого взаимодействия «пожарного» и «кукольного» мотивов, объединенных смертью, чреватой рождением, можно найти в народной площадной культуре, отразившейся в

³¹ Гоголь Н. В. Соч. В 2 т. М., 1973. Т. 1. С. 597

³² Цит. по Михнюкевич В. А. Русские фольклор.. С. 102.

«Господине Прохарчине» в виде фольклорных аллюзий и реминисценций. Названные А. М. Достоевским места, где братья видели «различных паяцов, клоунов, силачей и прочих балагановых Петрушек и комедиантов», были самыми популярными для праздничных народных гуляний в Москве в первой половине XIX в. — «под Новинским» («напротив окон дедушкиного дома») и Марьино роща.³³

Огонь непременно сопровождал все праздничные зрелища, был главным символом гуляний. Он бушевал на сценах в балаганах, в народном кукольном театре, был «вечной» темой райка, излюбленным средством демонстрации эффектов технических достижений. Невозможно представить себе праздничную площадь XIX в. без фейерверков, разного рода огней — от бенгальских до «блистательных бриллиантовых», специальных пиротехнических представлений. Зарева пожарищ освещали «Гибель Трои» в марионеточном театре и «Сожжение в 1812 г. Москвы» в оптических и кинетозографических театрах. В 1834 г. «Северная пчела» писала: «Леман (...) покажет вам (...) пожар...».³⁴

Фольклорный эпитет «молодецкая» по отношению к «пожарной работе» (1, 250), которой в восторге собирается аплодировать Прохарчин, мог быть связан с подчеркнутой зрелищностью и комедийностью пожара в площадной культуре: «А это, извольте смотреть-рассматривать, глядеть и разглядывать, *московский пожар*; как пожарная команда скачет»; «А вот *пожар Апраксина рынка* (...) Пожарные скачут, в бочки полуштофы прячут».³⁵ Топографическая точность раешного текста, вообще площадной речи, радующая зрителей достоверностью событий и узнаванием хорошо известных мест действия, делающая зрителей активными соучастниками происходящего, тоже сродни Достоевскому (на пожар в Кривом переулке собираются зрители с Фонтанки, с Толкучего рынка). Указание точного «адреса» вселенского и «адского» пожара в «Господине Прохарчине» сопоставимо с тем же художественным приемом, который использовал косморамщик для привлечения зрителей к своему ящику с увеличительными стеклами: «Вот, господа, седьмое чудо света — огнедышащая гора Этна. Пламя и дым она извергает, всех людей собой ужасает. Растопленная лава рекой из жерла вытекает, все собою жжет и разрушает! Экой, господа, жар! Настоящий *адский*

³³ Достоевский А. М. Воспоминания Л., 1930 С. 38

³⁴ Северная пчела 1834 28 февраля. Идея пожара в кукольном театре «носила в воздухе» «У меня тогда была одна страсть, доходившая до мании строить крошечные театры, вырезать для них кулисы, разрисовывать декорации () Стоило мне завладеть коробочкой, — будь она в три вершка, — я освобождал у нее бок, вырезывал в двух других боках узенькие полоски для вставки кулис и принимался тотчас же за декорации. К вечеру театр был уже готов, и происходило представление неизменно одного и того же содержания „Пожар в деревне“. — продолжавшееся много три минуты и кончавшееся тем, что кулисы, декорации и часто самое здание предавались пламени. В классной комнате, где были также наши кровати, пахло горелым () я получал обыкновенно нахлобучку, но столь легкую, что на следующий же день воздвигал новый театр и снова представлял „Пожар в деревне“» (Григорович Д. В. Литературные воспоминания. М., 1987 С. 32—33) Григорович мог рассказать своему однокашнику по Инженерному училищу Достоевскому и о ярком впечатлении от происшествия, которым встретил его Петербург, куда он приехал учиться, — о страшном пожаре в балагане Лемана в 1836 г. (Там же С. 36)

³⁵ Цит. по: Некрылова А. Ф. Русские народные городские праздники, увеселения и зрелища. Конец 18—начало 20 века. Л., 1988. С. 112.

пожар!»; «Вот двое проезжих господ глядят, сами со страху дрожат и промеж собой говорят. Экой пожар какой, помнишь, как у нас был в Ямской».³⁶

Тема огня, горения часто звучит метафорически, комически, снижено в рассказе Достоевского; ср. с театром «Петрушка». Петрушка бьет доктора:

«Петрушка. Музыкант, что доктор, угорел?

Музыкант. Нет, *не угорел*, а ты его *убил*».³⁷

Истоки одного из наиболее устойчивых и повторяющихся мотивов в «Господине Прохарчине», связанных с пожаром, — «горящей» головы тоже можно обнаружить в площадном фольклоре. При этом используются общие художественные приемы. В театре «Петрушка» герой назван «головорезом»: он бьет всех по голове «русской скрипкой»; собака хватается Петрушку за голову; финальный крик героя: «Пропала моя голова с колпачком и с кисточкой»;³⁸ «Пропала моя головушка ни за копеечку»;³⁹ присловки Петрушки: «Нечаянно споткнулся и на вашу голову наткнулся»;⁴⁰ безголовая лошадь в сцене с цыганом,⁴¹ рецепт от головной боли — «жаркое из головы»:

«Доктор. ...Что болит?

Петрушка. Голова болит.

Доктор (*осматривая голову*). Это средство маленькое. Дам тебе лекарство: остричь догола, череп снять, кипятком ошпарить, на плиту поджарить..., с полена дров ударить, будет голова здоров.

Петрушка. Это вроде жаркое будет».⁴²

Мотив отрубленной головы, такой устойчивый в художественном творчестве и публицистике Достоевского и восходящий, по справедливому замечанию В. А. Туниманова, к заметке «Продолжение жизни после обезглавления», опубликованной в 1834 г.,⁴³ в «Господине Прохарчине» подчеркнута абсурден и, по-видимому, связан еще и с кукольными представлениями, в которых особенной популярностью у зрителей пользовалась сцена казни. Кукольные стремились создавать марионеток «из мяса и крови», жестикулирующих,двигающихся, с душой и характером, похожих на живых актеров, так что зритель подчас забывал, что перед ним куклы. Публика в неистовом восторге требовала повторения казни героини в кукольном спектакле «О жизни и смерти мученицы Доротеи», и палач на *bis* несколько раз повторял кровавую сцену.⁴⁴ В кукольном театре шла «Юдифь». В «Северной пчеле» публи-

³⁶ Рассказы косморамщика, или Объяснения к 16 картинкам, находящимся в космораме. СПб., 1848. С 10—11

³⁷ Петрушка // Народный театр. М., 1991. С 247

³⁸ Цит. по: *Перетц В. Н.* Кукольный театр на Руси. Исторический очерк // Ежегодник императорских театров. Сезон 1894/95 г. М., 1895. Кн. 1. С. 164.

³⁹ Петрушка. С 269

⁴⁰ Там же. С 270.

⁴¹ Петрушка, он же «Ванька Рататуй» С. 256

⁴² Петр Иванович Уксусов // Народный театр М., 1991 С 232 На связь с мотивом «отгоревшей головы» в «Господине Прохарчине» указал Б. Н. Тихомиров.

⁴³ *Туниманов В. А.* Некоторые особенности повествования в «Господине Прохарчине» Ф. М. Достоевского С. 212

⁴⁴ См. *Перетц В. Н.* Кукольный театр на Руси. С. 109

ковался репертуар зрелищ в балаганах: «В № 4 (...) рубят голову»,⁴⁵ «...особенно забавно выглядела отсеченная от туловища голова с застывшей улыбкой» у Арлекина.⁴⁶ Популярное зрелище праздничной площади — «отсекновение головы» живому человеку.⁴⁷

Головы и другие части тел героев в «Господине Прохарчине» (сломанная и деревянная ноги — 1, 240—241, «костлявые, худые, синие ноги (...) как два сучка обгоревшего дерева» — 1, 260, топающие ножонки — 1, 250, подбитый глаз — 1, 240, хлопающие глаза — 1, 248, прищуренный «правый глазок» — 1, 262, вспухший и покрасневший от щелчков нос — 1, 248, съеденный нос — 1, 255, воробьиный нос — 1, 262, неворочающийся язык — 1, 248, разинутый рот — 1, 245, аршинные усищи — 1, 250) так щедро разбросаны по всему пространству рассказа, что напоминают кукольные. Столь яркая «карнавальная анатомия» (М. М. Бахтин) подтверждает предположение, что обезглавленный сравнением Достоевского Прохарчин пришел из кукольного театра.

Подчеркнуто символическое решение важной художественно-философской идеи рассказа — пробуждение Прохарчина к жизни, рождение в нем сострадания и чувства вины, — связанное со сложным взаимодействием мотива огня с кукольным, петрушечным мотивом, позволяет иначе взглянуть на самый жестокий и мрачный, по мнению многих критиков, рассказ Достоевского. Тесная связь «Господина Прохарчина» с народными источниками, определяющими тон, стиль, образы рассказа, ощущение движения жизни, совершенствующейся в вихре постоянных превращений, подчеркнутое эксцентрично-игровое начало, связанное с игрой стихии жизни, осмеивание иерархического, устоявшегося и утверждение относительности и вечной изменемости всего позволяют услышать в рассказе «второй голос», звучащий жизнеутверждающе. И неожиданно сквозь мрачный, тяжелый колорит рассказа, проникнутого болью за человека, которого проглядели, не заметили, жизнь которого прошла даром, проступают светлые тона возможного «золотого века», утопического братства, когда у всех внезапно «умячатся сердца». «Господин Прохарчин» — повесть о чудесном пробуждении героя: ведь Прохарчин не выбирает, не рассчитывает, остаться ему за «ширмами» или пойти в мир. Он просто не может не почувствовать своей личной вины за людские страдания, увиденные им во сне. Однако «разбуженный» герой умирает. Высвобождение человеческого в Прохарчине происходит через разрушение его веры в незыблемость иерархического и социального и одновременно через разрушение сознания героя. Такова трагедийная концепция человека в «Господине Прохарчине».

Не отрицая глубоко трагического характера третьего произведения Достоевского, отметим и другую его сторону. В «Господине Прохарчине» уже поставлены вечные вопросы: «Зачем живет такой человек?», что такое совесть и обязательно ли она проявляется в человеческой

⁴⁵ Северная пчела. 1839. 1 февраля.

⁴⁶ Цит. по: Русские народные гулянья по рассказам Алексеева-Яковлева А. Я. в записи и обработке Кузнецова Е. М. Л., 1948. С. 69.

⁴⁷ См.: Некрылова А. Ф. Русские народные городские праздники... С. 147.

природе? Этими вопросами будут мучиться все герои Достоевского. И пусть Прохарчин не успел покаяться и поцеловать землю.⁴⁸ Но из убогого героя раннего Достоевского выйдет не только Раскольников с его вселенской отзывчивостью, который осуществит порыв Прохарчина на пожаре и спасет детей из огня, но и Настасья Филипповна с Рогожиным, разбуженные от духовной спячки, и Аркадий Долгорукий, бросившийся из своего угла и арифметической идеи в живую жизнь, и Дмитрий Карамазов с чувством вины за всех. «Господин Прохарчин» — рассказ о неостановимом потоке жизни, о ее вечном обновлении, о невозможности для человека остаться «за ширмами». И в первом робком шаге самого тусклого и одичавшего героя Достоевского к неведомому другому — вера писателя в то, что дух веет, где хочет, в обязательное воскресение души и в возможность «восстановления» самого «погибшего человека».

⁴⁸ По выражению В. Н. Топорова (*Топоров В. Н.* «Господин Прохарчин». С. 60). Достоевский подчеркивает, что обращение Прохарчина ко всем «добрым людям» с просьбой о братстве происходит у героя в состоянии болезни, горячки, в «лихорадочном огне» «Последовал болезненный кризис» (1, 257). К тому же герой, призывающий сожителей к единению, не успел признаться им в своем грехе, отъединившем его от мира: о тюфяке с деньгами он молчит. Вот почему мотив возмездия за грех Прохарчина, возникающий в сцене о пожаре, продолжает звучать и в этой сцене: «Причитая же, он с диким страхом глядел кругом, как будто ожидая, что вот-вот сейчас потолок упадет или пол провалится» (Там же). В свою очередь соседи не услышали в причитаниях Прохарчина высокого призыва к братству, а поняли его буквально, как Зиновий Прокофьевич, который, «вникнув в последние слова больного, что он совсем бедный и чтоб его накормили, пустился созидать подписку» (Там же).