

## Телесный код Раскольникова в романе «Преступление и наказание»

JASMINA VOJVODIĆ, *University of Zagreb*  
jasmina.vojvodic@ffzg.hr

Received: July 30, 2017.

Accepted: October 3, 2017.

### АННОТАЦИЯ

В статье анализируется телесный код двух героев Достоевского: господина Голядкина (Двойник) и Раскольникова (Преступление и наказание). Истерзанные жесты, резкие движения и быстрое передвижение по городу связывают обоих героев («феномен Голядкина»; Дрыжкова, 2008). Особое внимание в анализе обращается на поведение Раскольникова в его отношениях с Порфирием Петровичем, которые рассматриваются в ключе своеобразной театральности, поскольку Раскольникову хочется убежать от следователя, что он выражает жестом «брать фуражку». Семантика головного убора (Ковшова, 2015) Раскольникова дала нам возможность истолковать поведение главного героя, поскольку он меняет шляпу на фуражку после совершения убийства. Из-за пассивности Раскольников не в состоянии сам поменять головной убор. Из состояния апатии, почти «смерти», в мир живых его возвращает Разумихин, который переодевает его в новую одежду и дает ему новый головной убор. Новая одежда представляет собой новую жизнь Раскольникова и дает возможность «перерождения» героя и подготовки его к «воскрешению из мертвых».

**Ключевые слова:** телесный код Раскольникова, «голядкинский феномен», переодевание, умертвленное тело, головной убор, перерождение.

## Raskolnikov's Body Code in the Novel *Crime and Punishment*

### ABSTRACT

The article analyses the body code of two pivotal protagonists of Dostoevsky's prose: that of Mr. Golyadkin (*The Double*) and Raskolnikov (*Crime and Punishment*). Agitated gestures, sharp movements and fast dwellings through the urban landscape connect two protagonists (so called “the Golyadkin phenomenon”; Dryzhkova, 2008). A special analytical attention is given to the manner of behavior of Porfiry Petrovich (which is methodologically treated as a kind of theatricality) because Raskolnikov aims to escape his followers, and in doing so, uses an apt descriptive gesture of “brat' furazhku.” The semantics of Raskolnikov's hat (Kovshova, 2015) give an access to the analysis of manner of behavior of the main protagonist because after committing a murder, he replaces a hat with a forage cap. The main point of interest in this analysis is the fact that – due to his feverish behavior – Raskolnikov doesn't change his outfit alone. It was Razumikhin who changes his clothes, gives him the new hat, and consequently returns him from the state of apathy, from his own symbolical “death.” The new clothes represent the new life of Raskolnikov, and enables his rebirth, his “return from the land of the dead.”

**Keywords:** Raskolnikov's body code, “the Golyadkin phenomenon,” changing clothes, still body, a hat, rebirth.

«Человек «дан» нам в разных смыслах.

Но – прежде всего и первее всего  
он дан нам телесно, – как тело.

Тело человека – вот что первее всего  
называем мы человеком»

Флоренский, Столп и утверждение истины

Исследуя связь телесного кода двух героев Достоевского – господина Голядкина из Двойника и Раскольникова из Преступления и наказания, мы увидели, что

существует очень много элементов, связывающих двух героев. Речь идет о так называемом «феномене Голядкина» (Дрыжкова, 2008), который развивается и у других героев Достоевского.<sup>116</sup> Появление такого героя исследователи нередко связывали с влиянием Гоголя на ранние произведения Достоевского. Е. Дрыжкова, например, обратила внимание, что в середине 1830-х гг. хлынул целый поток повестей о жизни чиновников, а Двойник Достоевского был воспринят критиками и исследователями как продолжение гоголевских традиций (*там же*: 206). М. Эпштейн также указывает на влияние Гоголя, на своеобразный синдром Башмачкина, обращая внимание не только на данный феномен у героев Достоевского, но и у Чехова (Маленький человек в футляре: синдром Башмачкина-Беликова) (2015). Цель настоящей статьи – показать и унижение, отраженное в телесном поведении, и противоречивость героя, что выражается в бинарных оппозициях: пассивность/активность, свой/чужой мир, быть как все/отличаться от других и т. п. Неслучайно поэтому Дрыжкова подчеркивает, что «на русской почве голядкинский феномен – и «ветошка» и «право имею» – трансформировался в характерного русского типа, которого Достоевский назвал «подпольным» и проводил во всем своем творчестве» (Дрыжкова, 2008: 213). Голядкинский феномен вписывается в телесно выделенные «быстрые смены настроений и противоречивость чувств» (Мелетинский, 2001: 78), которые свойственны и Голядкину, и Раскольникову, из чего можно сделать вывод, что Раскольников в некотором смысле «вышел из шинели» Голядкина. Сосредоточиваясь на сходстве в поведении двух героев, мы обратим внимание на телесный код Раскольникова, проявляющийся, в основном, в униженном положении тела и в пассивности его поведения, раскрывающейся в невозможности самостоятельно выйти из «умертвленного» положения. Нам бы хотелось в данной статье не только указать на противоречивость поведения главного героя Преступления и наказания, которая выражается как в индивидуализированной лексике («надрыв», «лихорадка», «иступление», «излом», «бред», «истерика», «жар», «дрожь» и т. п.) (см. Иванцова, 2012), так и во внезапной остановке жестов/действий («вдруг», «было»), но и указать на перемену в поведении героя, совершившуюся после убийства старухи-процентщицы Алены Ивановны.

### Истерзанные движения и перемещение по городу

В романе Преступление и наказание знаменательным является передвижение героя по городу, что мы читаем как телесное перемещение героя из одной точки в другую.<sup>117</sup> Раскольников является своеобразным «странником на улицах большого бездушного города и новым типом философа» (Назирова, 2002: 68). Если сравнить Голядкина с Раскольниковым, то быстрые движения обоих героев сразу бросаются в глаза, однако если «блуждания господина Голядкина по городу – переходная стадия к безумию, в Преступлении и наказании блуждания Раскольникова – род

---

<sup>116</sup> О телесном коде господина Голядкина см. Войводиц, Я. 2016. «Наказание господина Голядкина (О телесном поведении главного героя повести Двойник» Ф.М. Достоевского)».

<sup>117</sup> В данном контексте интересно *маппирование (mapping)* города в романе как эксперимент литературной картографии, проведенный на сайте: [http://www.mappingpetersburg.org/site/?page\\_id=187](http://www.mappingpetersburg.org/site/?page_id=187) (Mapping St. Petersburg).

медитации» (*там же*). Здесь надо обратить внимание и на «истерзанные» движения, т. е. начало телодвижения героя и внезапное прекращение его. Голядкин приходит куда-то, и его выгоняют, появляется в каком-то месте, а потом быстро возвращается. Быстрые движения и внезапные остановки движений свойственны и Раскольникову, у которого их описание усиливается употреблением наречия «вдруг»: «вдруг очнулся и остановился», «вдруг остановился как вкопанный», «вдруг остановился и увидел», «он присмотрелся и вдруг повернулся на мост», «вдруг вскочил» и т. п. Такие движения (либо тела целиком, либо отдельных его частей) характерны противоречивым натурам, живущим не в ладу с самим собой, при интенсивной смене ощущений и повышенной эмоциональности. «Интенсивная смена ощущений, чувств, мыслей, высокая скорость перемещений, действий, слов», как пишет Иванцова (2012: 336), являются типичными для героев Достоевского, к чему обязательно надо добавить непредсказуемость и неожиданность в телесном поведении героя.

Все это показывает, что персонажи Достоевского сугубо «телесны», и они своим телом выражают разные пласты настроения. В случае Голядкина и Раскольникова очевидно то, что оба героя ведут себя как будто вопреки своим собственным желаниям. Или, другими словами, их тело движется мимо желания ума.

Кроме «истерзанного» жестового кода и передвижения по городу, следует выделить поведение человека, подвергнувшегося телесным наказаниям, характерное для обоих героев. Возможно, в этом типе поведения также просвечивается гоголевское влияние, «башмачкинское» поведение, о котором говорилось выше. Нельзя забывать, что Акакий Акакиевич склоняет голову, не разгибает спины и отказывается от собственного «я», что представляет собой мотив подавления человеческого достоинства (Эпштейн, 2015: 86). Голядкин и Раскольников также физически выражают наказанного человека: бегут по городу (от наказания? от самих себя?), сгибают спину, спускают глаза и смотрят на ковер.

Голядкин в Двойнике наказан физически еще до появления своего двойника: врачом Крестьяном Ивановичем Рутеншицем, не понимающим его, потом начальством, не принимающим его, и петербургской погодой, бичующей его. Врач Рутеншиц даже своей фамилией напоминает «шпицрутень», которые метафорически бичуют, наказывая его. Голядкина потом выгоняют из дома Олсуфия Ивановича, из торжественного зала, чем его снова физически унижают, и, наконец, погода бичует его, когда дождь и снег «кололи и секли» лицо его, как «тысячи булавок и шпилек» (Достоевский, 2013: 161) (*см.* Войводич, 2016).

Телесное наказание Раскольникова в романе Преступление и наказание также наглядно, но в еще более сильной форме, с конкретными кнутами:

Но Раскольников уже выходил на улицу. На Николаевском мосту ему пришлось еще раз вполне очнуться вследствие одного весьма неприятного для него случая. Его плотно хлестнул кнутом по спине кучер одной коляски [...] (1992: 229, *курсив наш.* – Я.В.).<sup>118</sup>

<sup>118</sup> Все цитаты из романа Преступление и наказание приводятся по: Достоевский, Ф.М. 1992. Преступление и наказание. Москва: Художественная литература. В последующих цитатах из данного романа мы будем приводить только страницу.

Кроме того, удары кнутом Миколки по спине лошади в сновидении Раскольникова, принимаются Раскольниковым как удары по его собственному телу. Сам он получил удар по лицу:

... Он бежит подле лошаденки, он забегает вперед, он видит, как ее секут по глазам, по самым глазам! Он плачет. Сердце в нем поднимается, слезы текут. Один из секущих задевает его по лицу; он не чувствует, он ломает свои руки, бросается к седому старику с седою бородой, который качает головой и осуждает все это (178).

Удары по спине лошади переносятся на мальчика Родю («бедный мальчик уже не помнит себя», *там же*), и он физически чувствует боль в этом публичном наказании.

«Феномен Голядкина», физически наказанного, униженного человека, движущегося мимо собственной воли, можно показать через призму отношений начальника/авторитета и подчинённого: в Двойнике это Рутеншиц – Голядкин, в Преступлении и наказании это Порфирий Петрович – Раскольников.

Посещение врача Рутеншица Яковом Петровичем Голядкиным из-за психического расстройства и посещение Раскольниковым Порфирия Петровича, который понимает психологию преступника, являются тождественными. Рутеншиц, как мы уже сказали, подобно шпицрутенам в публичных телесных наказаниях, «бичует» Голядкина, в то время как Порфирий Петрович «бичует» Раскольникова своими вопросами и ироническими замечаниями. Посещению врача Рутеншица в Двойнике уделяется большое внимание. Как известно, Яков Петрович Голядкин появился у Крестьяна Ивановича как неожиданный гость, и в их поведении друг к другу и во взглядах видна противоположность: Голядкин любит тишину, а врач рекомендует ему дружескую компанию; Голядкин говорит, что иногда выходит гулять, но врач это считает неприятным из-за нехорошего климата. Голядкин напоминает врачу, что у него свой собственный путь и что он отличается от других, однако врач рекомендует ему быть как все. Каждый ответ врача Рутеншица является «шпицрутеном» по спине Голядкина. Голядкин поэтому пытается выйти из неприятного положения, в котором находится у врача. Пытаясь уйти, он «взялся за шляпу», но не ушел сразу. Психическое желание и физическое поведение противостоят друг другу, налицо несогласованность, двойственность психической жизни героя и его телесного поведения.

«Взялся за фуражку и убежал»

Похожее случается и в романе Преступление и наказание, в котором Раскольников три раза разговаривает со своим «шпицрутеном» Порфирием Петровичем, и эти беседы, по словам А.И. Токиной, принимают форму поединка (2004: 52). В этих разговорах особенно надо обратить внимание на телом высказанное желание уйти, выражающееся в жесте «взяться за фуражку».

Раскольников трижды встречается с Порфирием Петровичем, и эти встречи отличаются друг от друга, тем более что напряжение между героями нарастает, усиливается, принимая драматическую форму завязки, кульминации и развязки. К этому надо добавить, что кинестезические ощущения обоих героев описаны в романе

очень подробно, особенно Раскольникова, картина жестов которого в тексте состоит из более чем семисот определений и более двухсот пятидесяти паралингвистических характеристик (см. Пухачев, 2006). Отслеживая кинесику Раскольникова, можно говорить о ее двойственном характере: с одной стороны, она представляет собой борьбу «умозрительных конструкций и натуры» (*там же*: 71), т. е. борьбу внутри самого героя, а с другой, при встрече с Порфирием Петровичем, – «борьбу» между ними.

Первая встреча Раскольникова с Порфирием Петровичем происходит в третьей части романа (глава V). Раскольников со своим другом Разумихиным приходит к Порфирию Петровичу в его квартиру как неожиданный гость, точно как и Яков Петрович Голядкин, когда тот появился в доме Крестьяна Ивановича. Тип сюжетной ситуации «нежданного гостя» можно отнести к особому типу драматизации. На самом деле, это эффективное драматическое появление героя не чуждо сюжетным ситуациям в произведениях Достоевского (напр., Скверный анекдот, Идиот) (Живолупова, 1985: 107). Наши герои вошли в прихожую Порфирия Петровича смеясь, и этот момент входа в дом Порфирия Петровича напоминает театральную сцену: «Раскольников, еще не представленный, поклонился стоявшему посреди комнаты и вопросительно глядевшему на них хозяину» (354). Актерский поклон Раскольникова и вопросительный взгляд Порфирия Петровича можно толковать по-разному: последний удивлен их смехом или их посещением. Припомним, что Разумихин и Раскольников продолжают смеяться, причем Разумихин, махнув рукой, ударил маленький столик, и все на нем полетело и зазвенело. Драматический вход в дом Порфирия Петровича, сопровождающийся смехом, поклоном, ударом и разбившимся стаканом, указывает на то, что после физической театральности следует драматизм речи. Как будто Раскольников и Разумихин вошли из одного мира в другой: из смеха – в серьезную обстановку, из комедии – в трагедию, от физически интенсивного – к физически пассивному поведению. Тела гостей и хозяина опускаются вниз – они все сели в ожидании беседы. Раскольников говорил и «успел довольно хорошо осмотреть Порфирия», в то время как «Порфирий Петрович тоже ни разу не свел с него глаз в это время» (356). Разумихин в этой сцене занимает позицию третьего, позицию зрителя, поместившись напротив, и «поминутно переводил глаза с того на другого и обратно» (356). После начального мнимого равноправия в их телесном поведении, когда, разговаривая о вещах, заложенных у процентщицы, Раскольников старался смотреть Порфирию Петровичу прямо в глаза, Раскольников медленно начал меняться. Чувствуя злобу, его губы стали дрожать. Потом, когда дело дошло до его статьи, Раскольников принимает положение униженного человека. С одной стороны, тело его опускается из-за скромности или непонимания, искажения его идеи Порфирием Петровичем, с другой, – из-за страха раскрыть себя убийцей. Тело Раскольникова опускается и в течение его речи, когда во время объяснения сути своей статьи, опубликованной в «Периодической речи», его тело выражало подчинение: «и в продолжение всей длинной тирады своей он смотрел в землю, выбирая себе точку на ковре» (367). По мимике, по выражению лица видно, что Порфирий Петрович уже возвысился над Раскольниковым. Хотя в течение всего разговора в комнате сидел и Заметов, наши собеседники его практически не заметили (Заметова они «замели», а не «заметили»), а Раскольников даже глаза на него не

поднял. Но тон разговора уже меняется, и Раскольникову хочется уйти. Телесно он это выразил тем, что взял фуражку, и театральная сцена окончилась:

Он поднял глаза, вдумчиво посмотрел на всех, улыбнулся и взял фуражку. Он был слишком спокоен, сравнительно с тем, как вошел давеча, и чувствовал это. Все встали (370, *курсив наш*, – Я.В.).

Подобным образом поступает и упомянутый нами выше господин Голядкин, который также, желая уйти из неудобного (униженного) положения в беседе с Крестьяном Ивановичем, хватается за шляпу. Раскольников, повторяя голядкинский жест «взял фуражку», дает понять, что «спектакль» кончился, несмотря на то что Порфирий Петрович его удерживает, показывая тем самым, что доминирует в беседе.

В части четвертой (глава V) происходит вторая встреча Раскольникова с Порфирием Петровичем, и разговор между ними происходит уже не в доме, а в отделении. Уже при появлении в отделении пристава следственных дел Раскольников чувствует, что дрожит «от страха перед ненавистным Порфирием Петровичем» (433). В течение разговора нервничает сам Порфирий, поскольку меняет положение тела, которое напоминает мячик: он кидается то к окну, то к бюро, то опять к столу, «катается в разные стороны» (435), суетится. Он «заливается нервным смехом», он волнуется и колыхается всем телом, и все это говорит, насколько Порфирий Петрович нервничает. Порфирий Петрович своим поведением, своим почти багровым лицом после сильного смеха напоминает петуха или же курицу, он даже «закудахтал», удерживая Раскольникова у себя. Не следует забывать, что Порфирий Петрович в течение всего романа представлен нам только по имени-отчеству, олицетворяя собой своего рода церковную власть (порфира – пурпурная мантия, символ власти монарха, или власть вообще, и Петр – как символ церкви, Петр с ключами от рая). Неслучайно Пухачев в своей диссертации по поэтике жеста в произведениях Достоевского задается вопросом: не иезуитом ли следователь является? Нервно напряженный Порфирий Петрович, который ищет, как ему говорить с Раскольниковым, чтобы принудить его к признанию, телесно противопоставляется болезненному Раскольникову, который ненавидит следователя и которому хочется убежать. Противоположность в их жестах видна в том, что Порфирий Петрович, нервничая, суетится по комнате, в то время как Раскольников спокойно сидит. Порфирий Петрович, говоря о том, что мнимый преступник никак не может уйти от него и как бабочка около свечи будет кружиться, сам шагает быстрыми шагами, кружится по комнате. Раскольников, напротив, сидит «бледный и неподвижный» (442), но мысли его «ходят кругом». Следователь своим собственным телом описывает метафорическую бабочку, он сам в течение своей речи является телесно мнимым преступником, который «станет задумываться, запутываться, сам себя кругом запутает» (441). В данной ситуации следователю хочется удержать Раскольникова, а последнему хочется уйти. Не вытерпев смеха Порфирия Петровича, услышанного уже в начале их разговора, Раскольников «встал с места и взял фуражку» (436). Этот жест является наглядным знаком желания уйти и прекратить неудобную ситуацию, к которому Раскольников прибегнул и при первой их встрече. Порфирий Петрович удерживает Раскольникова, но тот не

выпускает из рук фуражки («Ну, садитесь-ка, батюшка»; «Да садитесь же, что вы»; «Да садитесь же, батюшка, присядьте, ради Христа!»; «...да садитесь же, батюшка, ради Христа!»; «Пожалуйста, отдохните, лица на вас нет; да присядьте же», 343-347). И здесь самую важную роль играет головной убор Раскольникова – фуражка, в игре с которой прочитывается желание ухода. Шесть раз в течение их встречи Раскольников принимается за фуражку или опускает ее. Кульминация разговора, содержащаяся в вопросе Раскольникова: «Признаете ли вы меня окончательно свободным от подозрений или нет?» (449) – выражается в сильном телесном напряжении, с явным показателем градации. Испуганный, нервный Порфирий Петрович в начале сцены, при приходе Раскольникова, казался добродушным «мячиком», но в конце, когда Раскольников уже теряет терпение, «лицо его уже не было давешнего бабьи-добродушного и испуганного выражения» (450). Физическое и вербальное «браться за фуражку» кульминировали тем, что Раскольников «бросился к дверям».

В шестой части романа (I и II глава) происходит третья встреча двух героев, когда Раскольников «взял фуражку и, задумавшись, пошел из комнаты» (542), но тут же столкнулся с самим Порфирием Петровичем, только что зашедшим к нему. В этой сцене следователь и убийца поменялись местами. Сейчас Порфирий Петрович занимает позицию нежданного гостя, в то время как Раскольников приглашает его сесть. Следователь пришел к Раскольникову объясниться. Все это похоже на театральную развязку: Раскольников подумал о «развязке», а Порфирий Петрович упомянул «странную сцену», произошедшую между ними, имея в виду предыдущую встречу в отделении пристава следственных дел. После длинного монолога Порфирия Петровича и окончательных его слов: «Да вы убили, Родион Романович», Раскольников совершает театральный голядкинский жест: «вскочил с дивана, постоял было несколько секунд и сел опять» (551). Конец их разговора снова обозначен жестом «взяться за фуражку», когда оба одинаково заканчивают «театральную сцену»: «Раскольников встал с места и взял фуражку. Порфирий Петрович тоже встал [...] Он тоже взялся за фуражку» (556).

Головному убору Раскольникова, как мы видим, уделено большое внимание в тексте, и нам бы хотелось остановиться на нем подробнее. Надо иметь в виду, что возможность употребления фуражки в показанной нами выше телесной игре должна была быть подготовлена. То, что фуражка представляет собой предмет социальной игры и жест «взять фуражку» – социальный код поведения, нам понятно. Но была ли фуражка всегда у Раскольникова, с самого начала романа? На этот вопрос нам придется ответить отрицательно. В самом начале романа у Раскольникова была не фуражка, а шляпа: «Шляпа эта была высокая, круглая, циммермановская, но вся уже изношенная, совсем рыжая, вся в дырах и пятнах, без полей и самым безобразнейшим углом заломившаяся на сторону» (127). И у этой шляпы есть своя социальная игра и значимость, так как на Сенной площади пьяный кучер заорал во все горло Раскольникову: «Эй ты, немецкий шляпник!» – и Раскольников «вдруг остановился и судорожно схватился за свою шляпу» (127). Раскольникову как (бывшему) студенту и желающему не отличаться от других своим головным убором нужна не шляпа, а именно фуражка, или как он явно сказал: «К моим лохмотьям непременно нужна фуражка» (127). Когда Раскольников взял топор у дворника, на улице ему вспомнилась его шляпа,

возможно выделяющая его среди других: «Боже мой, и деньги были третьего дня, и не мог переменить на фуражку!» (192). Самому как будто не удалось поменять шляпу на фуражку, но все-таки в течение романа он ее меняет. В этом ему помогает его друг Разумихин. Анализируя фуражку и выделяя телесную игру с этим головным убором, мы добрались до центральной части нашего анализа.

#### От физического к духовному

Чтобы проанализировать появление фуражки на голове Раскольникова, нам придется вернуться до момента его знакомства с Порфирием Петровичем, точнее, вернуться во время после убийства Раскольниковым старой процентщицы Алены Ивановны. После убийства, как уже замечено многими исследователями романа Преступление и наказание, движения Раскольникова меняются (см. Пухачев, 2006; Захаров, 2013; Мелетинский, 2001). Если в начале романа, т. е. до убийства, Раскольников быстро гуляет по городу, на самом деле «бежит от теоретизирования, но идея преследует его повсюду» (Назиров, 2002), то после убийства он останавливается, даже лежит. Если у Раскольникова раскрывается склонность к одиночеству, на что обратил внимание Мелетинский, подчеркивая, что эта склонность была ему свойственна с самого начала, «она резко усилилась после совершенного им преступления» (Мелетинский, 2001: 79). Нельзя забывать, что, вернувшись домой, Раскольников ложится словно убитый: «Войдя к себе, он бросился на диван, так как был. Он не спал, но был в забытьи» (205). Это «забытие», прекращение движения ассоциируется с умершим телом. В.Н. Захаров в своей книге *Имя автора – Достоевский* (2013) пишет про каторгу, которую прошел писатель, длившуюся четыре года, подчеркивая, что Достоевский те четыре года считал временем, когда он был «похоронен живой и закрыт в гробу» (Достоевский, *цит. по* Захаров, 2013: 161). Каторга как время смерти, а потом очистительного страдания, близка физической «смерти» Раскольникова после совершенного им убийства.

У Раскольникова смешиваются чувства, и это выражается в том, что он постоянно засыпает, потаскивая на себя старое студенческое пальто (желание вернуть студенческую жизнь то при помощи пальто, то при помощи перемены шляпы на фуражку, которой у него все еще нет!), и, с другой стороны, лихорадочным уничтожением всех улик. Телесно это выражается очень четко, поскольку «он порывался с дивана несколько раз, хотел было встать, но уже не мог» (208). Даже посещение конторы совершает он помимо собственной воли, так как телесно находится в каком-то туманном состоянии: «Он стоял, читал, слушал, отвечал, сам даже спрашивал, но все машинально» (215). Там он потерял сознание, был бледен, наподобие умершего человека. Все как-то происходит «вне его», по ту сторону его. К этому надо добавить, что он «хоронит» и свой клад, вещи, взятые у убитой под камнем, напоминающим могилу неизвестного. Довольный Раскольников после «похорон» этих вещей даже сказал: «Схоронены концы!» (225). Раскольников потом посещает своего друга Разумихина, с которым месяца четыре не виделся, демонстрируя перед ним свою болезнь, сказав ему: «Прощай!» (227). В данном случае глагол этот обозначает не только снятие вины, но и прощание навсегда. После «похорон» вещей Раскольников прощается с жизнью и объявляет об этом своему единственному другу, явно прощаясь с ним («Я сам... один... Ну и довольно! Оставьте

меня в покое!», 228), и уходит, спускаясь с лестницы, во всех значениях этого спуска. Выйдя на улицу, Раскольников пошел к Неве, и после упомянутой сцены удара кучера кнутом по его спине он увидел великолепную панораму: перед его глазами промчалось все прошлое, «казалось, он улетел куда-то вверх, и все исчезало в глазах его» (230). Он удаляется из мира живых, и в качестве последнего жеста бросив двугривенный в воду, он мнит, «что он как будто ножницами отрезал себя сам от всех и всего» (*там же*).

Из бессилия и беспамятства, из «смерти», в которой Раскольников находился, его вытащил Разумихин. Разумихин посещает его, поскольку тот «четвертый день едва ест и пьет» (234):

Разумихин пересел к нему на диван, неуклюже, как медведь, обхватил левою рукой его голову, несмотря на то, что он и сам бы мог приподняться, а правую поднес к его рту ложку супу, несколько раз предварительно подув на нее, чтоб он не обжегся (236)

Своей заботой Разумихин медленно возвращает Раскольникова в мир живых. Следовало Раскольникова не только накормить, но и переодеть, что является важным шагом в возвращении «умершего» в мир живых («Надо же из тебя человека сделать», 244). Он купил ему одежду на деньги, полученные Раскольниковым от матери, и первое, что показывает другу, – это фуражка:

Сверху начнем. Видишь ли ты эту каскетку? – начал он, вынимая из узла довольно хорошенькую, но в то же время очень обыкновенную и дешевую фуражку (244).

Примеривая фуражку Раскольникову, Разумихин говорит о значении головного убора: «Головной убор, это, брат, самая первейшая вещь в костюме, своего рода рекомендация» (244). Разумихин употребил не слово «одежда», а слово «костюм», которое, по словам В.В. Виноградова, укрепилось в России в 30-40 годы XIX века и употребляется в значении верхней одежды (*цит. по* Ковшова, 2015: 11). В понятии «костюм» содержится «смысл выбора, конструирования, социализации; костюм подразумевает окультуренный выбор одежды» (*там же*: 12). Разумихин продолжает свою тираду про фуражку, объясняя ее социальное значение, и примеряет ее перед Настей и Раскольниковым, сравнивая ее со старой его шляпой: «Ну-с, Настенька, вот вам два головные убора: сей пальмерстон (он достал из угла исковерканную круглую шляпу Раскольникова, которую неизвестно почему назвал пальмерстоном) или сия ювелирная вещица?» (244). Свою шляпу после разумихинской покупки Раскольников действительно убрал (головной убор – «убрал»), поменяв ее на фуражку, но и сама шляпа унесла, «убрала» часть его прежней жизни. Поменяв шляпу на фуражку, Раскольников становится более самостоятельным и театрально будет хвататься за нее в своих будущих беседах с Порфирием Петровичем.

Головной убор значим тем, что тесно прилегает к телу, к голове, антропоморфически самой важной части тела (*см.* Ковшова, 2015). Флоренский, чья цитата вынесена в эпиграф, подчеркивая значение телесного аспекта человеческого существования, обратил внимание на целостность телесности. Другими словами, слово «тело», судя по всему, родственно слову «цело», «нечто неповрежденное, в себе законченное» (Флоренский). Но если человеческое тело разделить на голову, грудь и живот, то сразу видно, что «в

животе сосредоточиваются отправления питательные и воспроизводительные, в груди – чувствования и, наконец, в голове – жизнь сознания» (*там же*). Одежда, купленная Разумихиным, защищает тело его друга целиком, но головной убор, которому посвящено особое внимание, защищает именно сознание, умственную часть, и является одновременно и индивидуальным, и социальным предметом костюма. Головной убор, фуражка, дает возможность вернуть Раскольникова в общество, как и остальные части одежды (пantalоны, жилетка, сапоги), принесенные Разумихиным. После смерти не процентщицы, а самого Раскольникова (сам потом скажет Соне: «Разве я старушонку убил? Я себя убил, а не старушонку», 517, *курсив наш*. – Я.В.), надо его вернуть в пространство живых. Разумихин своим дружеским отношением к Раскольникову и пониманием значения одежды подчеркивает, что Раскольников «в своем костюме восстановлен» (245). Раскольников молчит, не общаясь с внешним миром, фуражка же, а потом и остальные части одежды, открывают возможность новой коммуникации с социальной средой. Одежда в целом и головной убор в частности «тесно связаны с темой достоинства человека, уважения в человеке личности» (Ковшова, 2015: 20), и фуражка в этом смысле является предметом одежды, наиболее значительной частью костюма. Вместе с тем она является знаком костюмного кода культуры, значением ценности, принадлежности (фуражка поношенная, но лучше шляпы Раскольникова, и нельзя забывать, что фуражку носят студенты).<sup>119</sup> Она дает возможность возрождения главного героя, который действительно в течение романа привязывается к фуражке и играет с ней и хватается за нее, как будто «хватается за соломинку», когда ему хочется «убежать», когда ищет спасения в беседах с Порфирием Петровичем, как мы видели в наших примерах.

В переодевании Раскольникова, когда Настя с Разумихиным одевают его, есть что-то мистическое, напоминающее одевание умершего. Пассивность тела Раскольникова показывает, что он умерший человек, но эту пассивность можно трактовать и в театральном смысле. Раскольников на самом деле попадает в чужие сценарии, «он тянет не на главные роли, а на второстепенные» (Макаричев, 2011: 72). Даже его основную дилемму, выраженную словами: «Тварь ли я дрожащая или право имею» (517), можно читать в театральном термине: актер ли я в этом театре жизни или участник массовой? (Макаричев, 2011). После убийства он как бы больше не существует, не живет, как мы видели в его поведении, но Разумихин с Настей «возрождают» его, одевая ему новое белье, когда он «повалился на изголовье и минуты две не говорил ни слова» (245-246). После переодевания начинается новая жизнь Раскольникова, и в этот новый костюм и фуражку (особенно) он оделся для разговора со следователем.

Федор Михайлович воспринял каторгу как очистительное страдание, сопричастное воскрешению Христа, на что обратил внимание В.Н. Захаров, цитируя слова писателя: «Теперь переменя жизнь, перерождаюсь в новую форму» (Достоевский, *цит.*

<sup>119</sup> В романе попутное значение придается еще одному головному убору. Это ермолка, представляющая собой, с одной стороны, религиозный головной убор, носимый иудеями, а, с другой, – это шапочка, которую носили как домашний головной убор русские помещики в XIX веке (см. Ковшова, 2015: 328). Этот мужской головной убор носят соседи Мармеладовых. Пухачев обращает внимание на простоту соседей Мармеладовых, на связь с пьянством, но и с Ревизором, где в письме Хлестакова Тряпичкину, в самом финале комедии Гоголя, надзиратель богоугодных заведений Земляника описан как «совершенная свинья в ермолке» (Пухачев, 2006: 43).

по Захаров, 2013: 162), и таким же образом меняется главный его герой в романе Преступление и наказание. На новое рождение писателя обратил внимание и Роберт Льюис Джексон (1978), ссылаясь на концепт Достоевского о перерождении (*concept of rebirth*) (1978: 35). Этот концепт представляет собой центральную часть романа и нельзя забывать, что это перерождение начинается именно с переодевания главного героя. Оно и есть «перерождение в новую форму», поскольку Раскольников из «умершего» человека переродился, подготовился к встрече с людьми.

## REFERENCES

- Войводиц, Я. (2016). «Наказание господина Голядкина (О телесном поведении главного героя повести «Двойник» Ф.М. Достоевского)». В: К. Ичин & И. Кукуй (Ред.), *От авангарда до соц-арта. Культура советского времени*. Сборник статей в честь 75-летия профессора Ханса Гюнтера. Белград: Филологический факультет Белградского университета.
- Достоевский, Ф.М. (1992). *Преступление и наказание*. Москва: Художественная литература.
- Достоевский, Ф.М. (2013). «Двойник». В: *Полное собрание сочинений и писем в тридцати пяти томах. Том первый. «Бедные люди»*. Повести и рассказы. СПб.: Наука.
- Дрыжкова, Е. (2008). «Феномен Голядкина: откуда и куда». В: И.Л. Волгин (Ред.), *II Международный симпозиум «Русская словесность в мировом культурном контексте»*. М.: Фонд Достоевского.
- Живолупова, Н.В. (1985). «Тип сюжетной ситуации «нежданного гостя» в творчестве Достоевского». *Вопросы сюжета и композиции*. Международный сборник, 107-113.
- Захаров, В.Н. (2013). *Имя автора – Достоевский*. Москва: Издательство «Индрик».
- Иванцова, Е. (2012). «Язык тела у Достоевского в аспекте философской антропологии». В: Алое, С. (Ред.), *Достоевский: Философское мышление, взгляд писателя*. Вып. 3. СПб: Dostoevsky monographs.
- Ковшова, М.Л. (2015). *Семантика головного убора в культуре и языке. Костюмный код культуры*. Москва: Гнозис.
- Макаричев, Ф.В. (2011). «Полилог драматических направлений и жанров в поэтике Достоевского». *Ученые записки ЗабГГПУ*. Серия «Филология, история, востоковедение», № 2(37), 71-79.
- Мелетинский, Е.М. (2001). «О «Преступлении и наказании»». В: *Заметки о творчестве Достоевского* (с. 73-93). Москва: РГГУ.
- Назирова, Р.Г. (2002). Семантика движения в романах Достоевского. *Филологические записки. Вестник литературоведения и языковедения*, Выпуск 18, 66-75.
- Пушачев, С.Б. (2006). *Поэтика жеста в произведениях Достоевского (На материале романов «Преступление и наказание», «Идиот», «Бесы», «Подросток», «Братья Карамазовы»)*. Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Новгородский гос. унив. им. Ярослава Мудрого.

- Токина, А.И. (2004). Роль глаголов с семантикой движения в описании внутреннего состояния персонажа (на материале романа Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание»). *Пушкинские чтения. Филология в XXI веке: проблемы и методы исследования*. Мат. науч. конф. (с. 51-55). СПб: Сага.
- Флоренский, П.А. Столп и утверждение истины [*Электронный ресурс*]. Режим доступа: <https://azbyka.ru/stolp-i-utverzhdenie-istiny>
- Эпштейн, М. (2015). *Ирония идеала. Парадоксы русской литературы*. Москва: НЛЮ.
- Jackson, R. L. (1978). *Dostoevsky's Quest for Form. A study of his Philosophy of Art*. Bloomington: Phylssardt.