

Образы еды и питья в романе Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание»

А.М. Павлов, М.А. Лагода
КЕМЕРОВО

В романе Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» выстраиваются смысловые ряды образов, группирующихся вокруг еды и питья. Кроме того, в описании некоторых персонажей появляются «кулинарные» сравнения и эпитеты, речь повествователя и героев романа изобилует «гастрономическими» метафорами.

В литературоведческих работах, посвященных творчеству Ф.М. Достоевского, роман «Преступление и наказание», насколько нам известно, в данном аспекте не рассматривался. Некоторые наблюдения и замечания по этому поводу можно найти в работах А.Н. Хоца¹, С.В. Белова², Г.Д. Гачева³, В.В. Савельевой⁴, Т.А. Касаткиной⁵.

¹ А.Н. Хоц приводит примеры «кулинарных» сравнений в описании внешности некоторых героев романа и трактует их как способ авторской «снижающей» оценки: «бакенбарды в виде котлет» Лебезятникова, вид «тонкой длинной», «похожей на куриную ногу» шеи процентщицы, <...> «мясистое, красное, как морковь», лицо... мужика из сна Раскольникова – неизбежно ассоциируются с плотским, животным началом». См.: Хоц А.Н. Пределы авторской оценочной активности в полифоническом «самосознании» героя Достоевского // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 9. Л., 1991. С. 25.

² В работе С.В. Белова можно найти ряд комментариев, касающихся «гастрономических» фамилий (Мармеладов), «кулинарных» метафор («усахарил»), некоторых образов еды в романе. Однако эти комментарии в большинстве случаев носят характер словарных и исторических справок (например, приводится лексическое значение слова или указание на прототипы). См.: Белов С.В. Роман Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание»: Комментарии. М., 1984.

³ Г.Д. Гачев указывает на значимость аспекта «телесности» в мире Достоевского и в связи с этим отмечает ряд мотивов, имеющих отношение к «кулинарной» сфере: «необычайная чуткость к запахам», «чад, угар кухонь, вонь ле-

Цель предлагаемой работы – выявление ценностно-смысловой функции образов еды и питья, «кулинарных» характеристик и «съестно-выпивательных» метафор в романе Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание». Анализ образной системы романа в указанном аспекте и выявление логики ее построения позволяют, на наш взгляд, прояснить позиции ряда героев романа, специфику их взаимодействия с окружающим миром и дают возможность приблизиться к пониманию авторской точки зрения.

Так, уже в самом начале романа упоминается о том, что Раскольников «второй день, как уж ... почти совсем ничего не ел»⁶. Эта деталь является одной из примет того «странного» состояния Раскольникова, когда даже «стесненное положение перестало ... тяготить его» [5]. Одной из определяющих характеристик этого состояния оказывается небрежение героя к «насущным делам» и, прежде всего, к собственному телу (к еде – далее выясняется, что голода он не испытывает, хотя не ел уже давно, – одежде, состоянию жилища и т. п.). Состояние это есть результат длительного уединения героя. Исходная ситуация романа – *разобщенность героя с людьми, миром и самим собой как человеком*⁷. Причем утрата человеческого характеризуется посредством отказа от «насущенного» и, в первую очередь, от еды. Оценка Раскольниковым «насущенного» как «обыденной дребедени» и связь еды с аспектом созидания, производства соотносится со сном героя в эпилоге, в котором одной из характеристик ситуации всеобщей раздробленности является забвение людьми «обыкновенных ремесел» [420].

Заметим, что в образе героя изначально соединяются такие черты, как красота и безобразие, целостность и дробность (красивая внешность и лохмотья, шляпа-«урод», «тонкие черты» лица и выражение «глубочайшего омерзения»), заметность («он был замечательно хорош собой» [6]) и стремление к неприметности («лучше ... улизнуть, чтобы никто не видал» [5]), которое в контексте романа чревато утратой образа, человеческого в человеке, тяготением к обезличенности и «безобразию» (Раскольников сравнивает себя с кошкой, герой назван «субъектом», «фигурой», а его мечта – «безобразной»).

Воплощением двойственности героя в романе оказываются его сны, в ко-

стичных клеток». См.: Гачев Г.Д. Космос Достоевского // Гачев Г.Д. Национальные образы мира. М., 1988. С. 374.

⁴ В статье В.В. Савельевой обращается внимание на «мотив *недопитой* воды, жажды» во втором сне Раскольникова. См.: Савельева В.В. Сны и циклы сновидений в произведениях Ф. Достоевского // Русская словесность. 2002. № 7. С. 27.

⁵ Т.А. Касаткина предлагает истолкование образа яйца в романе Достоевского как «символа воскресения и новой жизни». См.: Касаткина Т.А. О творческой природе слова. Онтологичность слова в творчестве Ф.М. Достоевского как основа реализма в высшем смысле этого слова. М., 2004. С. 326-327.

⁶ Здесь и далее текст романа цитируется по изданию: Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: в 30 т. Том 6. Л., 1973. С. 6. Номера страниц приводятся в квадратных скобках.

⁷ Здесь и далее курсив наш, за исключением специально оговоренных случаев.

торых раскрывается общая сюжетная ситуация романа («неустойчивое равновесие сил единения и разобщения людей»⁸ (Н.Д. Тамарченко). Остановимся подробнее на первом сне Раскольников. Это сон-воспоминание одного события из детства героя и, одновременно, сон-«картина», «представление» («Слагается иногда картина чудовищная, но обстановка и весь процесс всего представления бывают при этом до того вероятны и с такими тонкими, неожиданными, но художественно соответствующими всей полноте картины подробностями...» [45-46]), то есть образы болезненного воображения героя, элементы петербургской действительности («день удушливый», «кабак», «каменная церковь» и др.) влетают в это воспоминание, дополняя «картину» («... даже в памяти его она [местность] гораздо более изгладилась, чем представлялось теперь во сне» [46]). Здесь герой оказывается одновременно и участником события сна, и зрителем. С одной стороны, есть временная дистанция между Раскольниковым-ребенком и Раскольниковым-сновидящим, а, с другой стороны, эта дистанция преодолевается тем, что герой как бы «вживается» в себя семилетнего, а затем и в забитую лошадь из своего сна (проснувшись, герой чувствует, что «все тело его было как бы разбито...» [49]).

В этом сне формируются образно-смысловые ряды, раскрывающие суть общей сюжетной ситуации. С одной стороны, это «кабак», «толпа», «безобразно и сипло» поющие «пьяные и страшные рожи», Миколка и т. д., а, с другой, – «городское кладбище», «каменная церковь с зеленым куполом», «старинные» «образа», «старый священник», «отец», к которому маленький Родион «тесно прижимался», «кутья», «маленькая, тощая саврасая крестьянская клячонка» и некоторые другие образы. Видимо, важно, что во сне Раскольников гуляет именно с отцом (наяву герой ни разу не упоминает о своем умершем отце), вспоминает о панихидах по умершей бабушке, «которую он никогда не видал», и о «маленькой могилке его меньшего брата, ... которого он тоже совсем не знал и не мог помнить» [46]. В противовес обособленному, уединенному *существованию Раскольника в Петербурге, чреватому утратой человеческого, живого* в самом себе, эти воспоминания рисуют *картину приобщенности героя к миру человеческих связей* (к семье, к памяти рода) и к Богу, любовного отношения к жизни. В этом сне актуализируется значимое для романа в целом *противопоставление старого и нового*. Здесь возникает обращение к прошлому рода (панихида по бабушке), к древности, старине («старинные» образа, «старый священник с дрожащей головой» [46]). Причем все эти образы старины, прошлого являются основой того мира, который *любит* маленький Родион («Он любил эту церковь», «он... религиозно и почтительно крестился над могилкой, кланялся ей и целовал ее» [46]).

В настоящем же Раскольников стремится сказать *«новое слово»*. Представляется неслучайным именование деяния Раскольника как *«покушение»*, *«проба»* (слово «проба» в ряде случаев выделено в романе курсивом). *«Новое слово»* как *«проба»*, *испытание мира на вкус* отсылает читателя к ветхозаветной истории о греховном вкушении запретного плода, отпадении человека от целостности жизни, сопряженном с неизбежным развитием сознания. Ветхозаветное грехопадение ведет к дроблению бытия, что соответствует образу «рас-

⁸ Тамарченко Н.Д. Реалистический тип романа. Кемерово, 1985. С. 81.

колотого» мира в «Преступлении и наказании». Кроме того, соотносятся искушающее слово змея («будете как боги») и стремление Раскольникова переустроить мир, стать «право имеющим», его претензия на статус законодателя и «благодетеля человечества».

Заметим, что само рождение этого «нового слова», теории, «безобразной мечты» Раскольникова сравнивается с образом раскола: «Странная мысль наклеивалась в его голове, как из яйца цыпленок» [53].

В словаре «Мифы народов мира» яйцо – это один из образов мира, древний космогонический символ: «Обычно начало творения связывается с тем, что яйцо мировое раскалывается, взрывается брошенное в небо...»⁹. В романе Достоевского образ «наклеивания», «скорлупы», *разбитого* яйца входит в смысловой ряд образов разрушения, разъятия целостности, разорванности. Само рождение идеи и необходимость «тотального оговаривания мира и своего места в нем»¹⁰ замыкают героя в собственной «скорлупе». Не случайно «скорлупа» упоминается при описании лестницы, ведущей в контору, куда поднимается Раскольников, чтобы сделать признание: «опять тот же сор, те же скорлупы на винтообразной лестнице...» [406]. Возможно, этот эпизод можно истолковать как один из этапов освобождения героя от «скорлупы», которая является образом полного отъединения от мира («он решительно ушел от всех, как черепаха в свою скорлупу...» [25]), некоей завершенной формы, предела, рефлексивного очерчивания границ собственного бытия или бытия Другого (об этом говорит Порфирий Петрович: «психологически его [подозреваемого] определю и успокою, вот он и уйдет от меня в свою скорлупу...» [261]).

Отмеченные выше оппозиции целостности и дробности, красоты и безобразия реализуются в романе и при описании образов еды. Обращает на себя внимание «оформленность» поминальной еды во сне Раскольникова («белое блюдо», салфетка, «вдавленный в рис крест»), белый цвет как образ освящения, сакрализации смерти. Здесь передается иное отношение к еде (вкусная, «сахарная»), нежели в настоящем героя: неразборчивость в еде, отсутствие аппетита и ощущения вкуса («съел с какою-то начинкою пирог» [45]), к чему добавляются «неоформленность» еды (отсутствие сервировки тех блюд, которые подаются Настасьей, и трактирных блюд) и ее плохое качество (например, характеристика еды в распивочной: «все это очень дурно пахло» [12]). Вкус, сервировка являются составляющими образа (потеря аппетита и переживания вкуса еды, неразборчивость в еде приближают героя к полюсу «безобразия», смерти, что происходит, например, со Свидригайловым. В трактире он говорит Раскольникову: «Ну, был бы я, например, хоть обжора, клубный гастроном, а то ведь вот что я могу есть! (Он ткнул пальцем в угол, где на маленьком столике, на жестяном блюде, стояли остатки ужасного бифштекса с картофелем)» [359]). Незадолго до самоубийства Свидригайлов «съесть не мог ни куска, за совершенную потерей аппетита» [389], причем здесь возникает образ отвратительного блюда: «Проснувшиеся мухи лепились на нетронутую порцию

⁹ Мифы народов мира. Энциклопедия. Т. 2. М., 1992. С. 681.

¹⁰ Лавлинский С.П. К интерпретации «остановки мира» в финале романа Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» // Достоевский и современность: Материалы межрегиональной конференции. Кемерово, 1996. С. 61.

телятины, стоявшую тут же на столе» [393]).

Сон оказывается способом нерелексивного приобщения к старому «закону», к истине в противовес «новому слову» («Он [Раскольников] любил эту церковь и старинные в ней образа, большею частью без окладов, и старого священника с дрожащею головой» [46]). Эпитет «дрожащая» при описании священника соотносится с высказыванием Раскольникова о «твари дрожащей», выявляя искажение ценностной позиции героя. Подробное описание обрядового поминального блюда (кутья «на белом блюде, в салфетке», «сахарная из рису и изюму, вдавненного в рис крестом» [46]), свидетельствует, видимо, об особом отношении к смерти. Возможно, сам этот обряд поминок («панихиды») актуализирует значения, подобные тем, которые имели могильные трапезы в древности¹¹. Так, О.М. Фрейденберг описывает «главную святыню храма» – «престол, первоначально стол над прахом умершего. ...на нем лежат «святые дары», хлеб и вино, дающие преодоление смерти и сопричастие боже-ству. <...> Ответ на этот вопрос [о связи смерти в представлении первобытного человека с едой] ведет нас в круг представлений о матери-земле, <...>. Всякий плод ... есть непосредственное детище земли; оттого наполовину в преисподней, держит над поверхностью земли Гея рог изобилия, и среди его плодов и зелени находится маленькое дитя. <...> Орфический «круг рождения» и «круг возраста», а также «колесо неизбежности» заложены именно на таком представлении; смерти, как чего-то безвозвратного, нет; все умирающее возрождается в новом побеге, в приплоде, в детях»¹².

«Могильная трапеза» во сне Раскольникова тоже, вероятно, несет смысл «преодоления смерти» и «сопричастия» Богу. Важным, видимо, здесь оказывается и приобщение к родине и семье. Образ круга, появляющийся в описании еды («белое блюдо»), соотносится с «кругом возраста», который образуют и умершие (бабушка, «меньший брат»), и живые (маленький Родион, отец, «старый священник»). Есть здесь и приобщение к «матери-земле».

Любопытно, что С.В. Белов пишет о Настасье как о «символе матери-земли» и опирается при этом на значение имени («Анастасия» означает «воскрешение» (греч.))¹³. Исходя из этого, становится понятным художественный смысл образа рисового супа, приготовленного Настасьей, который соотносится с образом рисовой кутьи и, соответственно, с семантикой воскрешения и сопричастности к роду). Отметим, что и кутья, и «рисовый суп» – еда, которую нельзя раз-резать, рас-крошить (образ некоей целостности), в отличие, например, от дробной еды распивочной («крошенные огурцы, черные сухари и резанная кусочками рыба» [12]) или «обеда» Свидригайлова («остатки ужасного бифштекса с картофелем» [359]).

Вероятно, продуктивным для образной системы романа будет и противопоставление «домашней» еды, блюд собственного приготовления (кутья и суп Настасьи) и еды «сестно-выпивательных заведений». «Домашняя» еда связа-

¹¹ На «фольклорно-мифологическое ядро» («комплекс «смерть-воскрешение») сюжета (преступление – наказание – искупление) указывает Н.Д. Тамарченко. См.: Тамарченко Н.Д. Указ. раб. С. 81.

¹² Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. М., 1997. С. 63.

¹³ Белов С.В. Указ. раб. С. 78.

на с любовно-сплачивающим отношением к людям (этот аспект актуализирует Разумихин, когда упрекает Раскольникова в стремлении уйти от родных: «Да неужели ж вы будете и обедать розно?» [184]), тогда как еда в трактире, напротив, разъединяет, разобщает (Раскольников сидит «в углу» в распивочной, испытывая «раздражительное чувство отвращения» при приближении Мармеладова; в этой же распивочной сидят два пьяных «товарища», один из которых подпевает «какую-то ерунду», а другой смотрит на первого «враждебно и с недоверчивостью» [11]). «Домашней» еде противопоставляется также еда на дороге: «Войдя в харчевню, он [Раскольников] выпил рюмку водки и съел с какой-то начинкою пирог. Доел он его опять на дороге» [45]. Еда на дороге является знаком *неукорененности*, *«пограничного» состояния героя, оторванности его от дома, семьи, «матери-земли*». Оторванность от земли в романе проявляется и в характере пространственных положений и перемещений героя: так, например, каморка его находится «под самую кровлей высокого пятиэтажного дома» [5], квартира старухи – на четвертом этаже, контора – на третьем, а распивочная, куда заходит герой после пробы, напротив, находится в подвальном помещении. Таким образом, Раскольников в Петербурге постоянно то поднимается, то спускается куда-то, что соотносится с образом качки (одна из характеристик его каморки – «морская каюта»), что, в свою очередь, сближает перемещения Раскольникова с движениями пьяного человека.

С образами еды на дороге соотносятся и упоминания о том, что «хозяйкина кухня» была «почти всегда настежь отворенной на лестницу» [5]. Мотив распахнутой на лестницу кухни является одним из знаков неукорененности мира в целом, его «пороговости». Можно согласиться с мнением Н.Д. Тмарченко о том, что сам мир «в лице» героя «пробует», выбирает себя, равно тяготея и к опасной остроте идей, и к внеидеологической нерешенности; к пределам обособленности развитого сознания и неосознанного единства»¹⁴.

Итак, в словах «покуситься» и «проба» есть семантика разрушения целого, дробления. Исходя из основной сюжетной ситуации романа, можно сказать, что «пробы» героев романа связаны с различными способами самоопределения в лишенном устойчивости мире.

Слово «проба» присутствует не только в кругозоре Раскольникова. Про Лужина в романе сказано: «он решился попробовать Петербурга» [235], причем «проба» Петербурга (в речи повествователя в данном случае появляется, видимо, слово самого героя) связана для Петра Петровича со «сладострастием»: он стремится «перейти и в более высшее общество, о котором он давно уже с сладострастием подумывал...» [235]. Фамилия «Мармеладов» (от фр. «мармелад» – медовое яблоко) также актуализирует семантику греховного вкушения запретного плода, сладости греха (как и Раскольников, Мармеладов совершает преступление по отношению к собственному роду: «Когда единородная дочь моя в первый раз по желтому билету пошла» [14], «пришла, ... тридцать целковых молча выложила... а я... лежал пьяненькой-с» [17])¹⁵.

¹⁴ Тмарченко Н.Д. Целостность как проблема этики и формы в произведениях русской литературы XIX века. Кемерово, 1977. С. 34.

¹⁵ Вероятно, возможна другая интерпретация фамилии «Мармеладов» (от «Мармеладъ ... разные плоды, варенные въ сахарѣ, перемешаные». //Даль В.

В один смысловой ряд с образами «*проб*» и «*по-куш-ений*» (любопытно, что в полицейской конторе Раскольникову приходит на ум еще одно слово с этим корнем – «раскусить») поставлены образы *раз-резания* («резанная кусочками рыба» в распивочной; рассказ студента о том, что Лизавете палец «чуть-чуть не отрезали!»), *рас-щелкивания* (во сне Раскольникова дважды повторяется, что в Миколкину телегу взяли бабу, которая «щелкает орешки и посмеивается»; одна из фраз Свидригайлова: «Если же убеждены, что... старушенок можно *лущить* чем попало, в свое удовольствие...» [373]), *раз-бивания* и *битья* (сравнение черепа убитой старухи с «опрокинутым стаканом»; во сне Свидригайлова пятилетняя девочка «залепетала», что «лязбила» чашку, за которую «мамасы плибьет» [392]; Раскольникову в одном из снов чудится, что пристав бьет квартирную хозяйку), *за-еда-ния* (по словам студента в трактире, старуха «чужую жизнь заедает» [54]; кстати, с образом старухи-процентщицы «рифмуется» образ квартирной хозяйки Мармеладовых – Амалии Липпехель: фамилия переводится с немецкого как «губы-вексель», то есть здесь возникает противоположенное, развоплощающее сочетание «губ» и «векселя»; Разумихин, критикуя социалистов, воспроизводит фразу из их «книжек»: «среда заела»), *по-едания* (антропофагия в финальном сне Раскольникова: «воины ... кусали и ели друг друга» [420]; здесь же можно вспомнить слова Порфирия Петровича о преступнике: «прямо мне в рот и влетит, я его и проглочу-с ...» [262]; или слова Разумихина о деловом человеке: «честный и чувствительный человек откровенничает, а деловой человек слушает да ест, а потом и съест» [98]) и т.д. и т.п.

Все эти «кулинарные» сравнения и метафоры создают образ расколотого, раз-дробленного, раз-битого мира. Отсутствие целостности бытия связано в значительной степени с попытками героев завершить «живое» и подчинить «природу» («натуру») некоей рациональной теории, также расчленяющей человечество на определенные классы, «фразряды»: «тварь дрожащая» – «право имеющий» у Раскольникова; «я» и остальные («ближние») у Лужина в его проповеди делового эгоизма; деление человечества, обусловленное «средой», социальными ролями у социалистов; оценка жизни, с точки зрения полезности у Лебезятникова и «новейших поколений наших»; юридическое деление людей на преступников и «право имеющих» их наказывать, медицинское разграничение на здоровых («нормальных») и «помешанных». Общим в этих «теориях» оказывается то, что создающие их «математические головы» не учитывают реального многообразия «природы», жизни. Это суд над человеком (заметим, что в романе есть герои, которые берут на себя роль судьи – Раскольников, Дуня, Петр Петрович, Порфирий Петрович и другие, – а есть герои, которые от этой роли отказываются: «И кто меня тут судьей поставил: кому жить, кому не жить?», – говорит Соня Мармеладова). Причем создатели теорий относятся к человеку, говоря языком М.М. Бахтина, не как к «личности», а как к «вещи», то есть как к чему-то лишённому «собственного неотчуждаемого и непотребляемого нутра», к тому, что «может быть только

Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 2. М., 1989. С. 300). Можно предположить, что фамилия героя говорит о его противоречивости, «перемешанности» в нем разных начал, о его незавершенности.

предметом практической заинтересованности»¹⁶.

Появляющиеся в романе образы увечных, изуродованных, больных и мертвых, безобразных, «патологических» тел (семейство Капернаумовых, раздавленный Мармеладов, лошадь во сне Раскольников, больное тело Раскольникова, невеста Раскольникова, «принцессы» у трактира и т.д.) связаны с семантикой «заедания», отношения к Другому как к объекту, мясу. При таком подходе не важна индивидуальность, неисчерпаемость Другого, Другой здесь выступает как «оно» («Мое добро! – кричит Миколка...» [49]). С этим связано и то, что по отношению к человеку и предмету употребляются одинаковые характеристики (например, «резанная кусочками рыба» – Лизавете палец «чуть-чуть не отрезали»; щелкание орешков бабой – «старушонку можно лущить чем попало» и т.п.).

Отсюда, видимо, возникают и «кулинарные» метафоры в речи этих героев. Например, Миколка из сна оценивает лошадь в категориях полезности: «так бы, кажись, ее и убил, даром хлеб ест» [47]. «Кулинарные» метафоры встроены в кругозор Раскольникова («ну какво это переварить хоть бы Порфирию Петровичу» [211], или: «Имею ль я право помогать? Да пусть их переглодают друг друга живьем, – мне-то чего?» [42]), Порфирия Петровича («я его и проглочу-с»), Свидригайлова («лущить старушонок»), студента в трактире («Она чужую жизнь заедает»), Катерины Ивановны (она обзывает Амалию Липпехель «подлой» «прусской куриной ногой» [303] – «кулинарное» оскорбление здесь также, по-видимому, характеризует ценностную позицию героини) и ряда других героев.

Также «кулинарные» метафоры возникают в слове повествователя, когда в его речь встроена точка зрения кого-либо из героев. Например, в эпизоде «пробы» передается, видимо, точка зрения Раскольникова: «Это была крошечная сухая старушонка, лет шестидесяти, с острыми и злыми глазками, с маленьким острым носом и простоволосая. Белобрысые, мало поседевшие волосы ее были жирно смазаны маслом. На ее тонкой и длинной шее, похожей на куриную ногу, было наверхено какое-то фланелевое тряпье...» [8]. Очевидно, что Раскольников смотрит на Алену Ивановну сверху вниз (она «крошечная», и далее возникает описание ее головы: глаза, нос, волосы, шея). Это свидетельствует о неспособности Раскольникова к целостному восприятию мира: он как бы «расчленяет» старуху визуально (взгляд на нее как на «вошь» сужает поле зрения Раскольникова, поэтому возникает описание лишь «фрагмента» ее тела и сравнение ее шеи с «куриной ногой»).

Особое место в системе персонажей романа занимает Разумихин. В его речи тоже есть «гастрономические» метафоры. Однако в некоторых случаях он употребляет их, цитируя чужое «книжное» слово и критически его оценивая: пример подобного высказывания – фраза «социалистов» «среда заела». В других случаях использование этих метафор обусловлено характеристикой жизненных ценностей других персонажей. Так, Зосимов о Пашеньке Разумихин рассказывает: «Тут втягивает; тут конец свету, якорь, тихое пристанище,

¹⁶ Бахтин М.М. К философским основам гуманитарных наук // Бахтин М.М. Автор и герой: К философским основам гуманитарных наук. СПб., 2000. С. 227.

пуп земли, трехрыбное основание мира, эссенция блинов, жирных кулебяк, вечернего самовара, тихих воздыханий и теплых кацавеек, натопленных лежанок, – ну, вот точно ты умер, а в то же время и жив, обе выгоды разом!» [161]. Причем здесь не вполне метафорическое употребление этих «кулинарных» слов, имеется в виду и прямое их значение. В данном случае речь идет об абсолютно завершенной модели бытия («периное начало», «конец всему»), причем, Разумихин, с одной стороны, как бы отвергает «комфортный» способ существования, а, с другой стороны, нельзя сказать, что «втягивающее начало» ему совершенно чуждо. Не случайно он очень «вкусно» рассказывает Зосимову о Пашеньке. Еда для него – это жизненная ценность, в отличие от Раскольникова, для которого «насущенное» – «обыденная дребедень». Вероятно, мышление «кулинарными» метафорами, как и теоретизирование, не вполне свойственны Разумихину. Скорее, Разумихин, подобно Настасье, посредством еды пытается вернуть Раскольникова к жизни. Еда, вкус к еде в самом деле в контексте романа относятся к полюсу живого, что подтверждается сходством целого ряда сюжетных ситуаций. На протяжении романа Раскольников неоднократно уподобляется «мертвецу» («он стоял как мертвый» [150], его каморку мать сравнивает с «гробом»), Раскольников в своей комнате-«гробу» спит, не раздеваясь, лежит неподвижно «с одной маленькою подушкой в головах» [25], подобно покойнику). В контексте художественного целого уход в рефлексивную «скорлупу», «**отъединение** в своем пределе равнозначно **смерти**»¹⁷.

С другой стороны, появляется целый ряд сюжетных ситуаций, в которых еда и кормление больного выступают как *способы внерефлексивного приобщения к жизни*. Связь еды с жизнью и здоровьем актуализируется в эпизодах, когда Настасья приносит Раскольникову еду («Болен аль нет? – спросила Настасья... Есть-то будешь, что ль?» [57-58]), и когда Разумихин кормит его: «...Разумихин... неукложе, как медведь, обхватил левой рукой его голову, ...а правую поднес к его рту ложку супа...» [95]. Это и есть непосредственное проявление «социальности в широком смысле», что «обнаруживается в самом первоначальном и глубоко личном, в инстинкте жизни»¹⁸ (отметим, что связывает Раскольникова и с Разумихиным, и с Настасьей именно «инстинкт жизни», так, например, Раскольников не может объяснить, зачем он идет к Разумихину после получения письма от матери и после убийства: «А очень... любопытно: сам я пришел или просто шел да сюда зашел?» [87]).

Однако Разумихину, наряду с протестом против «арифметического» измерения «натуры», присущи и моменты завершающего отношения к Другому (например, рисуемая им картина бытия Зосимова и Пашеньки).

Принципиально иной тип отношения к Другому – позиция Сонечки («*ненасытимое сострадание*» (курсив Достоевского) как *нерефлексивное переживание-приобщение к миру и опыту Другого*¹⁹). Обращает на себя внима-

¹⁷ Тмарченко Н.Д. Реалистический тип романа... С. 82. Курсив Н.Д. Тмарченко.

¹⁸ Тмарченко Н.Д. Целостность как проблема этики и формы... С. 35.

¹⁹ Речь идет о понимании «сердцем». С.П. Лавлинский в своей статье интерпретирует «боль, пронзающую сердце Раскольникова» в финале как один из «симптомов» возрождения героя. См. указ. раб. С.П. Лавлинского. С. 57.

ние *отсутствие в речи самой Сонечки «гастрономических» сравнений*, что как раз свидетельствует о ее особом отношении к человеку. Само слово «сострадание» предполагает единение с Другим человеком, со-причастность к миру Другого, причем в этой позиции нет обезличивания, а напротив, желание понять Другого. Как пишет М.М. Бахтин, «по художественной мысли Достоевского, подлинная жизнь личности совершается... в точке выхода его [человека] за пределы всего, что он есть как вещное бытие... Подлинная жизнь личности доступна только диалогическому проникновению в нее, которому она сама ответно и свободно раскрывает себя»²⁰. Отсутствие в речи Сони Мармеладовой «кулинарных» метафор и сравнений как раз и обусловлено отношением к Другому как к личности («ты еси»).

Заметим, что в характеристике *«ненасытимое сострадание»* передается, видимо, точка зрения Раскольникова на Соню, что вновь говорит о двойственности героя, поскольку в соединении «гастрономического» эпитета и слова «сострадание» в одной фразе есть некоторое противоречие. Не случайно подобный же образ «ненасытимого сострадания» мы находим в первом сне Раскольникова: «Но бедный мальчик уже не помнит себя. С криком пробивается он сквозь толпу к савраске, обхватывает ее мертвую, окровавленную морду и целует ее, целует ее в глаза, в губы...» [49].

Позиция вживания-отстранения во сне героя создает возможность взаимоосвещения обозначенных подходов к Другому. Соединение в Раскольникове противоположных начал (семилетний Родион и Миколка, красота и безобразия) передается и через образы еды и питья. Красивому поминальному блюду противопоставлены: «кулинарное» описание внешности Миколки («молодой, с толстою такою шеей и с мясистым, красным, как морковь, лицом» [47]), образ «толстой и румяной» бабы, щелкающей орешки и «разлакомившийся парень из толпы» [47] – то, что вызывает *реакцию отвращения* у маленького Родиона, *передающуюся и читателю*. Таким образом, через образы еды здесь выражается ценностная позиция Раскольникова-ребенка (и нерелективная позиция героя сновидящего) – *отвращение к убийцам «бедной лошадки»*.

К жертве, к ее «окровавленной морде» маленький Родион отвращения не испытывает: «...он... обхватывает ее мертвую, окровавленную морду и целует ее, целует ее в глаза, в губы...» [49]. В противоположность этому «наяву», в сцене убийства старухи-процентщицы у героя возникает *чувство отвращения к крови*: «...череп был раздроблен и даже сворочен чуть-чуть на сторону. Он было хотел пощупать пальцем, но отдернул руку...» [63]. При сопоставлении первого сна героя (когда позиция Раскольникова-сновидца и участника событий сновидения близка полюсу «природы», красоты, веры, древнего «закона» любви и единения) с эпизодом убийства (когда в нем самом проявляется Миколка) читатель обнаруживает искажение «натуры» Раскольникова.

Пролитие крови, убийство в романе всегда оказывается соотносено с *мотивом пьянства*, имеющем отношение к полюсу «безобразия», развоплощенности. О мертвой старухе сказано: «Кровь хлынула, как из опрокинутого стакана, и тело повалилось навзничь» [63]. Лошадь во сне Раскольникова забива-

²⁰ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979. С. 69.

ет *пьяный* Миколка при участии *пьяной* толпы из кабака (заметим, что и сон этот снится Раскольникову в состоянии *опьянения*: «Он [Раскольников] очень давно не пил *водки*, и она мигом подействовала, хотя выпита была всего одна рюмка» [45]). Самого Раскольникова несколько раз принимают за *пьяного*, при этом возникают следующие характеристики: «Ишь нарезался!» (после убийства), «Ишь нахлестался!» (сцена покаяния на площади). Он говорит Дуне о том, что «благодетели человечества» кровь «льют, как *шампанское*» [400]. *Опьянение* укрепляет намерение Раскольникова убить старуху: «Один какой-нибудь *стакан пива*, кусок сухаря – и вот, в один миг, крепнет ум, яснее мысль, твердеют намерения!» [11].

Сострадание к лошади, «вчувствование» (не случайны общность эпитетов «бедный мальчик» – «бедная лошадка», трансформации с телом героя: «проснулся весь в поту, с мокрыми от поту волосами, задыхаясь и приподнялся в ужасе. <...> Все тело его было как бы разбито...» [49]), *прикосновения* к окровавленной морде, объятия, поцелуи (заметим, что наяву, в распивочной, Раскольников «ощутил свое обычное неприятное и раздражительное чувство отвращения ко всякому чужому лицу, касавшемуся или хотевшему только *прикоснуться* к его личности» [13]) расширяют границы бытия героя. Здесь вновь появляется образ круга (круг объятий), который приобщает героя к миру живого, природного (здесь можно вспомнить также, что, помогая семейству погибшего Мармеладова, Раскольников испытывает «новое, необъятное ощущение вдруг прихлынувшей полной и могучей жизни» [146]). Особенно страшным маленькому Родиону кажется то, что «лошадку» «секут по глазам, по самым глазам!» [48]. Он же целует затем «мертвую, окровавленную морду» именно «в глаза, в губы».

Как уже отмечалось выше, здесь нет отвращения к «окровавленной морде» лошади, напротив, проявляется *любовное, личностное отношение к живому существу* как к *страдающей плоти, передающееся и читателю*. *Отвращение*, которое герой испытывает к убийцам лошади, передается через «кулинарные» черты страшного, почти «безликого» портрета Миколки («мясистое, красное, как морковь лицо» [47]), через *противоестественность* такого сочетания, как «щелканье орешков», смех и насилие (здесь возникает образ убийства как «*лакомства*», что вызывает *ужас и тошноту* у пробудившегося героя: «...подло, гадко, низко, низко... ведь меня от одной мысли *наяву* стошнило и в ужас бросило...» [50]). «Ужас» вызывает и само обезличивающее («секут по глазам»), насильственное, убивающее, объективирующее отношение к живому существу. Собственное деяние Раскольникова (убийство) тоже вызывает в нем «ужас и отвращение»: «Отвращение особенно поднималось и росло в нем с каждою минутою». Это свидетельствует о том, что, пользуясь словами самого Раскольникова, у него все-таки «*тело*», а не «*бронза*», что он не способен переживать убийство как «*лакомство*» (кстати, в слове «лакомство» тоже есть семантика «*ненасытмости*»), поскольку, помимо высокомерия и безразличности к людям, в нем есть и «*ненасытимое сострадание*».

Нужно сказать, что посредством «гастрономических» образов создается подчеркнутая «физиологичность» этих фрагментов текста (*убийство как «лакомство»* во сне Раскольникова; убийство старухи как противоестественное, страшное деяние), что заставляет читателя пережить весь «ужас», «безобра-

зие» изображенных событий. Не случайно «кулинарным» образам в романе постоянно сопутствуют такие характеристики состояний героя, как «ужас», «отвращение», «тошнота». Поэтому сон о лошади, по всей видимости, вызывает психомиметические реакции у читателя («ведь меня от одной мысли *наяву* стошнило и в ужас бросило» [50] – курсив Достоевского). С другой стороны, в эпизоде убийства процентщицы, напротив, создается «зазор» между позицией героя и читателя. Если герой ведет себя в этой сцене «машинально» и как бы отстраненно («Он был в полном уме, затмений и головокружений уже не было...» [63]), то читатель воспринимает преступление Раскольникова и сопутствующие ему подробности с «ужасом» и «отвращением» (соответствующее читательское восприятие подготовлено, главным образом, эпизодом сна и пробуждения Раскольникова, когда для самого героя очевиден «ужас» убийства: «неужели ж я в самом деле возьму топор, стану бить по голове, размозжу ей череп... буду скользить в липкой, теплой крови...» [50]).

Заметим, что присутствие «кулинарных» черт, наличие в описаниях внешности героев «гастрономических» сравнений («мясистое как морковь» лицо Миколки из сна Раскольникова, бакенбарды в виде котлет у Лужина и Лебезятникова; шея процентщицы, «похожая на куриную ногу»; и т.п.) создают в сознании читателя образы расподобления, развоплощенности, «безобразия», что обусловлено авторской концепцией человека и мира. Можно сделать вывод, что объективирующее отношение к Другому выступает в художественном мире Достоевского как «обезличивание» и утрата человеческого в самом себе.

Образам «ненасытимого сострадания», любовного отношения к Другому близки в романе образы чистой воды, ключа, источника, колодца. Не случайно после первой встречи с Мармеладовым Раскольников думает о Соне: «Ай да Соня! Какой колодезь, однако ж, сумели выкопать! И пользуются!» [25]. После «пробы» Раскольников заходит в распивочную, поскольку «палящая жажда томила его [10]». Выражение «палящая жажда» прочитывается как скрытая цитата (например, в Евангелии от Иоанна: «А кто будет пить воду, которую Я дам ему, тот не будет жаждать вовек; но вода, которую Я дам ему сделается в нем источником воды, текущей в жизнь вечную» (Иоан. Гл.4;14); в Откровении Иоанна Богослова о праведниках сказано: «Они не будут уже не алкать, ни жаждать, и не будет палить их солнце и никакой зной; Ибо Агнец, Который среди престола, будет пасти их и водить их на живые источники вод...» (Отк. Гл.7;16-17). Кроме того, это выражение можно, видимо, прочесть как реминисценцию из пушкинского «Пророка»: «Духовной жаждою томим...»). Следовательно, образ «палящей жажды» можно истолковать как желание прозрения, просветления, знания, чистой жизни, истины, веры, воскрешения. При этом посещение распивочной героем аналогично погружению в преисподнюю: отказ от убийства после «пробы» («О боже! Как это все отвратительно! И неужели я...нет, это вздор, это нелепость!» [10]) сменяется возвратом к идее убийства после стакана пива («Все это вздор, – сказал он с надеждой, – и нечем тут было смущаться!» [10]). Соответственно, можно говорить здесь о мотиве осквернения воды (утоление жажды алкоголем, обмывание окровавленного топора в ведре с водой, грязная вода Петербургских каналов, петербургская «желтая вода в желтом стакане», которую подают Раскольникову в кон-

торе, слова Настасьи «А ты в колодезь не плюй!» [27], семантика грязной воды присутствует в фамилии «Лужин» и т.д.).

Одно из сновидений Раскольникова – о чистом ключе в пустыне: «Караван отдыхает, смиренно лежат верблюды; кругом пальмы растут целым кругом; все обедают. Он же все пьет воду, прямо из ручья, который тут же у бока журчит. И прохладно так, и чудесная-чудесная такая голубая вода, холодная, бежит по разноцветным камням и по такому истому с золотыми блестками песку...» [56]. Исследователи отмечают этот отрывок как реминисценцию из «Трех пальм» М.Ю. Лермонтова («Родник между ними из почвы бесплодной // Журча побивался волною холодной... // Но только что сумрак на землю упал, // По корням упругим топор застучал...»²¹). В этих «грезх» Раскольникова снова возникает образ целостного мира-круга, сопричастности героя миру живой природы, образ «палящей» «духовной» «жажды». Однако возможность разрушения этой целостности привносится интертекстуально (мотив удара топором «по корням» сюжетно реализуется в романе: убийство топором старухи означает еще и для самого героя отрыв от «корней», от мира и людей; образом-символом разрушенной целостности является образ «расколотого блюдечка», с которого Раскольников берет мыло, чтобы отмыть топор после убийства).

В эпилоге романа Раскольников не понимает трепетного отношения заключенных к таежному ключу («Неужели уж столько может для них значить один какой-нибудь... где-нибудь... в неведомой глуши холодный ключ, отмеченный еще с третьего года, и о свидании с которым бродяга мечтает как о свидании с любовницей...» [418]). Непонимание героя свидетельствует о разрыве, разъединении с миром и людьми, жизнью вообще (знаковым в контексте романа оказывается нелюбовь Свидригайлова к воде: «Никогда в жизни не любил я воды, даже в пейзажах...» [389]). Об этом же свидетельствует и отсутствие отвращения у Раскольникова к дурной пище на каторге: «И что значила для него пища – эти пустые щи с тараканами?» [416]. «Воскрешение» же Раскольникова и Сони происходит на берегу Иртыша, то есть рядом с водой: «Их воскресила любовь, сердце одного заключало бесконечные источники жизни для сердца другого» [421].

Итак, образы еды и питья, а также «кулинарные» метафоры, встроенные в кругозор героев (или их отсутствие), характеризуют ценностно-смысловые позиции персонажей. В ходе нашего анализа мы выяснили, что в романе противопоставлены разные типы отношений к Другому (Другой как «вещь» и Другой как «личность»). Нанизывание «кулинарных» образов в отдельных эпизодах романа обуславливает соответствующий характер читательского восприятия, «провоцируя» во многих случаях не только и не столько рефлексивную реакцию на изображенные события, сколько их чувственное переживание (например, убийства в романе описываются таким образом, чтобы вызвать чувство «ужаса» и «отвращения» у читателя, буквально осязающего их противоестественность). Кроме того, выявленные закономерности организации образной

²¹ Текст стихотворения цитируется по изданию: Лермонтов М.Ю. Собрание сочинений: в 4 т. Т. 1. Стихотворения 1828-1841. Ленинград, 1979. С. 413-414.

системы позволяют сделать вывод о том, что «съестно-выпивательные» образы, сравнения и метафоры дают возможность приблизиться к пониманию авторской картины мира, поскольку отражают суть общей сюжетной ситуации романа. Отношение к еде и питью, «кулинарные» детали выступают в произведении как способ авторской оценки персонажей и мира в целом, так как фиксируют моменты включенности героев в единство «потока» жизни и подлинно человеческих связей или исключенности из него.