

Металепсисы Раскольников (нарратив и дискурс в романе Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание»)

О.А. Ковалев
БАРНАУЛ

Из произведений, вошедших в классический канон и включенных в школьную программу, ни одно, вероятно, не подвергалось столь радикальной смысловой кастрации, как «Преступление и наказание». Но могло ли быть иначе, если вспомнить о свойственной этому роману этической двусмысленности, радикально не соответствующей принципам школьного преподавания литературы и связанной с ними традиции истолкования классики: предметом анализа здесь становятся духовные искания жестокого убийцы, а проститутка представлена как идеал кротости и смирения, носитель религиозных и нравственных ценностей? Интерпретация «Преступления и наказания» в тех рамках, в которые втиснут школьный преподаватель, предполагает воспроизведение смысловой модели текста, обрекающей на игнорирование, быть может, самого интересного и важного в нем. Оказывается, в частности, отвергнута возможность прочтения романа как череды образов, движимых авторскими желаниями и одновременным сопротивлением им. Но важно и другое. Та кастрирующая направленность, которая определяет подобные интерпретации романа, имманентна его тексту: читатель, стремящийся к неполному, тенденциозному прочтению, находится в плену импульсов, пронизывающих текст самого произведения.

Между тем давно замечено особое положение «Преступления и наказания» в творчестве Достоевского: менее всего этот роман может быть подогнан под известную по «Дневнику писателя», письмам или более поздним его произведениям идеологию. В свое время И. Анненский заметил, что, в отличие от последующих романов, Достоевский здесь еще не пришел к полной стратегической определенности и допускает многообразие смысловых разрешений своего текста: «мне еще не отрезаны выходы. Меня еще не учат. Хотя давнее, перегоревшее страдание и сделало мысль “этого” Достоевского уже суровой,

и подчас она даже кажется категоричной, но выбор все же возможен. Тот, другой выход, – он еще не стал ни смешон, ни ненавистен. А главное, он есть» [Анненский 1979, с. 184–185]. Данная особенность романа сказалась прежде всего на повествовательной системе, в том числе характерных для него способах организации отношений между событийной реальностью и событием рассказывания.

Благодаря Ж. Женетту для обозначения случаев неожиданного перехода с одного уровня повествования на другой, приводящих к нарушению целостности повествовательной структуры, принято использовать термин «нарративный металепис», под которым известный нарратолог понимал «всякое вторжение повествователя или экстрадиегетического адресата в диегетический мир (или диегетических персонажей в метадиегетический мир и т.д.) или наоборот...» [Женетт, 1998, с. 244]. Металепис есть явление неизбежное в повествовательном произведении, однако существует значительная разница между целенаправленными металеписами, представляющими собой своего рода игру автора с читателем (демонстративные нарушения границ между разными уровнями повествования, обнажающие условность мира, порожденного актами вымысла), с одной стороны, и невольными, ненамеренными разрывами в структуре повествования – с другой. Именно о таких, невольных металеписсах пойдет речь далее.

В повествовательном тексте действуют две противоположные тенденции: с одной стороны, дифференциация таких инстанций, как герой, повествователь и автор, с другой – нарушение границ между ними, намеренная или невольная демонстрация условности их разграничения. Поэтому в тексте присутствуют знаки как их различия, так и тождества. При этом первый тип знаков – результат творческой активности автора, создающего нарративный текст, второй – намеренные или непреднамеренные оговорки, обнаруживающие невозможность с помощью фантазии скрыть следы порождающей художественный мир реальности. Обращение к роману Достоевского в данном аспекте определяется хорошо известной особенностью его художественного мира, прежде всего системы персонажей – проблематичностью границ между ними и той онтологической неопределенностью статуса, благодаря которой их нельзя однозначно свести ни к порождению воображения кого-либо из героев, ни к автономному факту внутренней реальности произведения.

Задача, которую мы ставили перед собой в данной статье, заключалась не в том, чтобы предложить некое более адекватное или более полное истолкование романа, а в том, чтобы попытаться обнажить и продемонстрировать природу смысловой неоднозначности его текста: не показать, о чем рассказывает роман «на самом деле», а понять и описать некоторые особенности корреляции разных содержательных пластов, в конечном счете – описать парадоксальный характер интерпретации, которая должна быть результатом внимательного и одновременно рассеянного чтения, позволяющего, с одной стороны, быть чутким к особенностям художественной организации произведения, с другой – не прочерчивать, опираясь на отдельные элементы смысловой структуры, линии более прямые и резкие, нежели это предполагает текст. Не так просто сказать, о чем рассказывает «Преступление и наказание», и, возможно, единственное, на что может рассчитывать его интерпретатор, – демон-

страция несводимости парадоксального содержания романа к версии, которую можно было бы считать авторским посланием читателю. Но особенно важно указать на то, как импульсы, создающие художественную реальность, параллельно детерминируют повествовательную структуру, давая возможность воспринимать уровень дискурса как отражение сюжета, а сюжет – как трансформацию творческого акта в художественной реальности произведения.

Романы Достоевского, как и любые художественные произведения, двойственны по своей смысловой природе. Каждое из них является, с одной стороны, моделью реальности, в той или иной форме адекватной первичной, с другой, как и любой текст, сообщением, которое читатель должен воспринимать в качестве такового. Жанр романа идей, к которому относят произведения Достоевского, особенно активно требует истолкования текста «Преступления и наказания» как сообщения. Сквозь вымышленные события и систему персонажей отчетливо просматривается авторское рассуждение о преступлении, в том числе дорогая для писателя мысль о самонаказании преступника. Подробно анализируя возможные последствия убийства, автор приводит читателя к мысли о его противоестественности. И поэтому распространенным допущением, присутствующим в восприятии «Преступления и наказания», является презумпция дидактического задания.

При всей ограниченности данного прочтения, в поэтике «Преступления и наказания» есть то, что провоцирует на такое истолкование. Притом что образы романа обладают колоссальной убедительностью и силой воздействия, временами Достоевский словно забывает о реальности своих героев в фиктивном мире произведения, и тогда они превращаются в носителей идей, авторских психологических наблюдений (содержание которых, заметим в скобках, далеко не всегда связано с их характерами)¹. Фраза Раскольникова «я всему страданию человеческого поклонился», произнесенная им в разговоре с Соней [VI: 246]², весьма органична для поэтики романа, от читателя которого требуется способность не только следить за сюжетной линией, но и понимать вложенный в персонажей моральный смысл. Их образы становятся знаками-идеями, посредством которых автор обозначает проблему и пытается найти пути ее решения. Неудивительно, что многие из персонажей имеют тенденцию превращаться в символы или аллегории. Так, Алена Ивановна почти неизменно выступает как воплощение ничтожества, Свидригайлов – циничного сладострастия, Лебезятников – современного нигилизма, Пульхерия Александровна – материнской заботы, образ Сони выступает как воплощение самопожертвования, кроткого, страдательного начала.

И все же в этом послании нет однозначности. Споры Раскольникова и Сони отражают сложное отношение автора к христианскому идеалу: воспринимается он со стороны, как чужой, в основном, образ мыслей (неудиви-

¹ Например, Разумихин проявляет необыкновенную для него пронизательность и подозрительную близость автору, произнося страстный монолог против попыток объяснить поведение человека средой.

² Здесь и далее произведения Ф.М. Достоевского цитируются по Полному собранию сочинений в 30 т. (Л; СПб.: Наука, 1972–1990). Римской цифрой обозначается номер тома, арабской – страницы.

тельно, что перевоспитание Раскольникова отложено на очень неопределенное будущее), но, программируя и, как следствие, успокаивая человека, этот идеал оказывается притягательным для мечтателя-идеалиста, ибо верующий человек обладает весомой моральной твердостью. Не для того ли автор так настойчиво подчеркивает хрупкость, забитость Сони, чтобы высветить, по контрасту, ее силу? Эта девушка, соединяющая в себе проститутку, робкое, забытое существо и уверенного в силе своей позиции человека, психологически малоправдоподобна, и все же по-своему этот персонаж убедителен. А основной идейный смысл этого образа связан со стремлением продемонстрировать, что из тупика, в котором находится Раскольников, есть иной, помимо бунта, исход. Поэтому, не принимая до конца ее правды, герой поступает именно так, как, по мнению Сони, он должен поступить.

Давно замечено, что диалог в «Преступлении и наказании» разворачивается не только между голосами Раскольникова и Сони, но и между идеей Раскольникова и сюжетной реальностью произведения, умозрительной теорией и иррациональной психологией. Опровержение теории если и происходит, то не столько на уровне идей, сколько в плоскости событийной реальности романа. Так, в частности, самоубийство Свидригайлова выступает знаком тупика, в который неизбежно должен попасть главный герой. А значит, теория Раскольникова опровергается не напрямую (не через доказательство неправоты героя), а с помощью демонстрации невозможности жизни в подобном состоянии.

Несмотря на то, что в романе очень много условно-литературного – условностей, которые в какой-то степени скрадываются и нейтрализуются характерной для «Преступления и наказания» реальной топографией, колоритной и достоверной речью эпизодических персонажей из народа, образам произведения свойственна значительная сила и убедительность. Достоевскому было важно ответить на вопрос, разрешить проблему философского и религиозного характера, пусть даже используя традиционный художественный язык. Более того, разрушение традиционных приемов и стереотипов в построении персонажа, вероятно, вступило бы в противоречие с авторской задачей. Сама условность образов способствует в какой-то мере убедительности романа: материнская забота и кротость, ценность семейных привязанностей, подчеркнутое чувство чести Дуни и Родиона, несчастье бедноты, любовь Разумихина, его честность и застенчивость представлены в тексте в заостренном, гиперболизированном виде, что, несомненно, усиливает их эмоциональную действенность. Используя наблюдение Г.К. Честертон относительно критериев правдоподобия в романах сестер Бронте [Честертон, 1984, с. 53], можно сказать, что психологическое правдоподобие «Преступления и наказания» – это правдоподобие чувства, а точнее – эффективность лежащей за персонажем эмоции с точки зрения ее способности воздействовать на читателя.

Мы совсем не предполагаем ограничиться здесь констатацией хорошо известных особенностей того художественного языка, на котором говорил Достоевский. Конечно, у нас нет возможности в деталях реконструировать творческий процесс писателя. Но даже если мы условимся не использовать – как недопустимый прием – апелляцию к автору, будет сложно не заметить присутствия в тексте элементов особой логики – таких риторических механизмов, которые требуют для их анализа перехода от художественной реальности

к смысловому уровню, на котором все события и персонажи образуют особое, сверхсюжетное единство.

В тексте романа достаточно много знаков, отсылающих к автору, его субъективности – не только мыслям, но и эмоциям, что несколько противоречит принятой в произведении объективно-бесстрастной, спокойной манере повествования. Обычно при истолковании этих знаков основное внимание уделяется литературным и житейским источникам определенных образов, а также тем содержательным пластам произведения, которые сводимы к авторской мысли или выводу, т.е. сообщению, направленному от автора к читателю. Значительно реже ставится вопрос о том, какое желание движет логикой текста и в какой момент оно вступает в конфликт со смыслом тех или иных образов. Между тем изображением событий в значительной степени управляет авторская эмоция, и временами вненарративная, чисто психологическая логика прорывается сквозь организованный по иным законам сюжетный мир.

Если рассматривать «Преступление и наказание» как идеологический по преимуществу роман, то главным здесь оказывается не художественная аргументация к определенной концепции, а попытка вывести логические следствия из определенного комплекса идей. Переживания героя подробно изображаются изнутри, и именно с их помощью автор пытается решить важную для него проблему. Поэтому писатель солидаризируется со своим героем, хотя и до определенного предела. А значит, правомерен вопрос: в каком смысле Достоевский является Раскольниковым?

Элитарная теория Раскольникова – это преломленное сквозь художественный мир отражение претензий писателя на исключительность. Вспомним широко известную в 1840-е годы (хотя и не до конца ясную и достоверную) историю с требованием Достоевского выделить его произведение при наборе особой канвой [Анненков, 1989, с. 259, 589]. Даже если этому анекдоту и не соответствует какой-либо реальный случай, он отражает сложившееся в 1840-х годах среди литераторов круга В.Г. Белинского отношение к начинающему писателю – его претензиям быть не просто одним из лучших, а избранным. Кроме того, как следует из «Дневника писателя» за 1876 год, представление о делении людей на два разряда – высший и низший – было характерно для Достоевского и позднее¹. Неудивительно, что «Преступление и наказание» не содержит опровержения теории Раскольникова, а скорее представляет собой опыт по освобождению от определенного идейно-психологического комплекса.

Хотя образ Раскольникова с точки зрения Достоевского характеризует современную молодежь, психологически этот герой понят и пережит изнутри. Автор приписывает ему некоторые собственные характеристики и переживания. Посредством вымышленной истории, превращая определенный комплекс

¹ Ср., например, следующее замечание в «Дневнике писателя» за 1876 год: «Разумеется, всех развязнее – веселее была будущая середина и бездарность, это уж общий закон: середина всегда развязна, как в детях, так и в родителях. Более даровитые и обособленные из детей всегда сдержаннее, или если уж веселы, то с неременной повадкой вести за собою других и командовать» [XXII: 9].

настроений в художественную реальность, Достоевский рассказывает о собственном опыте отчуждения. Снимая оппозицию свое / чужое, данный образ позволяет автору преодолеть это отчуждение. В лице главного героя романа чужое становится своим, правда, лишь для того, чтобы вновь подвергнуться отчуждению.

Объяснить поведение героя исключительно авторской концепцией человека, без обращения к самим механизмам – психологическим и эстетическим – порождения персонажа представляется невозможным. Казалось бы, существуют два таких очевидных факта, объясняющих преступление Раскольникова, как бедность (при желании помочь близким) и необходимость испытать теорию. Однако образу главного героя свойственна принципиальная недоговоренность, которая ясно выявляется при его соотнесении с персонажами других произведений Достоевского, дающих иную перспективу и даже придающих виртуальный характер любому утверждению о герое «Преступления и наказания».

Долгое молчание Раскольникова (в первой части романа он практически не высказывается, обрекая читателя на неизвестность относительно происходящего с ним), с одной стороны, объясняется тем, что функцию исповеди в какой-то степени компенсирует предшествующая «Преступлению и наказанию» по времени написания исповедь Подпольного («Записки из подполья»), с другой стороны, указывает на созревшую к тому моменту у писателя мысль о невозможности исповеди – мысль, которая в том или ином виде присутствует в каждом из последующих романов. И неудачу Раскольникова при попытке объяснить причину своего преступления следует рассматривать как указание на невозможность вскрытия причин поведения человека в логике причинно-следственных зависимостей.

Не случайно та единственная исповедь Раскольникова, которая включена в текст романа – его разговор с Соней, – подчеркнута многослойна и вариативна. Сначала герой рассказывает о своем преступлении, а затем предлагает возможные интерпретации, ни одна из которых не является окончательной. Первая, явно поверхностная, – это мотивировка преступления героя социальными условиями («чтоб ограбить» [VI: 317]). Вторая – более удачная, но тоже условное объяснение его причин желанием стать Наполеоном («я хотел Наполеоном сделаться, оттого и убил» [VI: 318]), а также замкнутым пространством, формирующим асоциальные идеи («я тогда, как паук, к себе в угол забился...» [VI: 320]). Невозможность окончательного и полного выявления причин преступления Раскольникова поневоле заставляет переключить внимание на иной мотивационный уровень – уровень авторского желания, придающего событиям и поступкам иной смысл, нежели тот, который они имеют на уровне логики художественной реальности.

Вообще, характерологии Достоевского свойственна константность и даже элементарность конструкций персонажей: герой обычно определяется какой-то одной чертой. Однако многим произведениям Достоевского свойственно при этом противоречие между актуальной для автора художественной традицией, предполагающей элементарность и психологическую одномерность персонажа, и концепцией человека, которую он проводит в своих произведениях. Поэтому, начиная с романа «Бедные люди», герои Достоевского находятся

в поле конфликта между завершённым литературным образом, превращающим человека в мысль, интенцию, желание другого (прежде всего автора как другого по отношению к герою), и персонажем как субъектом, не сводимым к своему смыслу и поэтому обладающим значительной долей неопределённости. Такая борьба разворачивается и в «Преступлении и наказании».

Но основным субъектом того взгляда, который превращает людей в абстракции, здесь является Раскольников. Особенно «досталось» в этом смысле от него Алене Ивановне: «вошь», «самое бесполезное в мире существо», «тварь» и т.д.¹ Старуха является воплощением бессмысленного и бесполезного существования. Конечно, такой взгляд на процентщицу отвечал условиям художественного эксперимента и нужен был для того, чтобы заострить проблему убийства, однако, так или иначе, другая точка зрения на старуху, если не принимать во внимание реакцию Сони («Это человек-то вошь!» [VI: 320]) на преступление Раскольникова, в романе отсутствует.

Источником и субъектом символического и аллегорического истолкования событий в повествовательном произведении обычно является автор. Но в «Преступлении и наказании» им становится главный герой. Раскольников воспринимает других персонажей с точки зрения заключённого в них отвлечённого смысла и поэтому напоминает солипсизма, для которого окружающие люди являются порождением его собственного сознания. И дело не только в том, что Достоевский, как это часто у него бывает, перераспределяет авторские полномочия среди персонажей. Скорее, он моделирует определённый тип восприятия реальности – такой, при котором окружающие человека люди являются частью адресованного ему текста. Автор доверил герою роль внутреннего интерпретатора его произведений (можно сказать: читателя), однако в его интерпретациях присутствует неполнота, связанная с несводимостью образов к персонификации отвлечённых понятий. Поэтому восприятие персонажей как воплощения идей имманентно роману, т.е. локализовано в его тексте и является ограниченным, хотя и доминирующим способом его восприятия, предлагаемым читателю самим текстом.

В своей основе роман содержит попытку рассказать о преступлении изнутри – с точки зрения самого убийцы, его психологии и мотивировок, вжиться в образ студента, совершающего преступление, что давало возможность понять и преодолеть его состояние и, кроме того, предложить предполагаемому читателю опыт такого прочтения – ведь наиболее вероятным адресатом Достоевского являются читатели поколения Раскольникова и Разумихина. И поэтому Раскольников не только субъект, но в известном смысле и адресат посвящённого ему текста. А значит, напряжённое отношение отцов (Лужин, Свидригайлов) и детей (Раскольников, Разумихин, Заметов) в романе отражает авторское ощущение трудностей реальной коммуникации.

¹ «Тощая гаденькая регистраторша, старушонка, процентщица, с красною укладкою под кроватью» [VI: 211]; «я ведь только вошь убил, Соня, бесполезную, гадкую, зловредную» [VI: 320]. Даже Порфирий Петрович склонен к подобному восприятию: «Еще хорошо, что вы старушонку только убили» [VI: 351].

Одной из форм металеписа в «Преступлении и наказании» являются характерные для Достоевского ситуации двойной коммуникации: рассказчик обращается к своему адресату, но его исповедь слушает и комментирует толпа случайных соглядатаев, к которой говорящий не обращается и которую, как правило, игнорирует, но которая активно реагирует на исповедь. В «Преступлении и наказании» это, например, разговор Раскольникова с Мармеладовым (Мармеладов демонстративно обращается к одному слушателю – Раскольникову¹, в то время как остальные являются либо косвенными адресатами, либо соглядатаями)², а в какой-то степени и сцена поминок у Мармеладовых. Подобные сцены отражают ситуацию первичной авторской коммуникации и авторское стремление к увеличению силы воздействия своего текста на читателя. Этой цели служит, в частности, моделирование в диегесисе неуспешной или ограниченной коммуникации. Читательская реакция в ее негативном варианте расценивается как любопытство без сопереживания и соучастия. Автор проектирует и конституирует своего собеседника, одновременно учитывая, что его произведение будут читать люди, восприятие которых может не соответствовать авторским стратегиям³. Начиная с «Бедных людей» Достоевский моделирует коммуникацию именно так, чтобы читатель идентифицировал себя с соглядатаем – свидетелем чужой коммуникации – и в то же время дифференцировал себя с ним. Поэтому художественные средства направлены на то, чтобы вызвать соучастие читателя максимально эффективными приемами. Этим отчасти объясняется потребность Достоевского в эмоциональных нагнетаниях и гиперболизация в выражении эмоций многими персонажами.

Неудивительно, что значительную часть «Преступления и наказания» составляют процессы чтения и интерпретации «текста в тексте». Даже на фоне самых литературных произведений Достоевского текстовая природа художественной реальности в «Преступлении и наказании» кажется особенно очевидной. Текстовый характер персонажей этого романа обнажается разными способами, в том числе посредством превращения имен собственных в нарицательные («Дарьи Францевны», «Свидригайловы», «вечная Сонечка» и т.д.). Герои стремятся читать между строк, доискиваться истины, скрываемой авторами, прозревать сквозь их тексты черты подлинной реальности, которая нередко оказывается вторичной по отношению к уже рассказанному или описанному разными персонажами. Так, например, вторичны по отношению к монологу-исповеди Мармеладова некоторые значимые в последующем реалии, как бы материализовавшиеся в повествовании (например, неоднократно упоми-

¹ «...Произнес Мармеладов, исключительно обращаясь к Раскольникову» [VI: 20].

² «Его разговор, казалось, возбудил общее, хотя и ленивое внимание. Мальчишки за стойкой стали хихикать. Хозяин, кажется, нарочно сошел из верхней комнаты, чтобы послушать “забавника”, и сел поодаль, лениво, но важно позевывая» [VI: 13].

³ Мармеладов, в частности, говорит: «...Сообщая вам историю жизни моей, не на позорище себя выставить хочу перед сими празднующими, которым и без того всё известно, а чувствительного и образованного человека ищущу» [VI: 15].

наемый драдедамовый платок). Появлению Свидригайлова, Лузина, матери Раскольникова, Дуни предшествуют тексты (о них или их собственные тексты). Неудивительно, что в момент своей материализации эти персонажи имеют несколько фантастический колорит, и их можно принять за плод болезненного воображения Раскольникова.

Элементы данной герменевтической практики можно обнаружить уже у раннего Достоевского. Например, в «Бедных людях» Макар и Варя упражняются в особом способе чтения, пытаясь увидеть в тексте больше того, что сказано в нем непосредственно. Соответственно, им свойственно скрывать некоторые чувства и мысли – благородство, готовность к самопожертвованию и пр. От читателя же, соответственно, требуется умение догадываться о несказанном¹. В сущности, автор ведет игру, в которой от читателя требуется пронизательность, но ее критерием является способность не выходить за пределы авторских намерений. В «Преступлении и наказании» эта практика интерпретации текстов ярче всего проявилась в эпизоде чтения Раскольниковым письма матери², напоминающем те фрагменты «Дневника писателя», где автор, полагаясь на воображение, обнаруживает истину, не только раскрываемую, но и скрываемую газетными сообщениями. В «Преступлении и наказании» это один из важнейших способов организации коммуникации с читателем, основная суть которого заключается в призыве включиться в практику вскрытия тайных мотивов и смыслов, не лежащих на поверхности. Но, в отличие от «Дневника писателя», основным субъектом интерпретации здесь является герой.

С одной стороны, обращение к проблеме преступления провоцировало автора на использование в явном или скрытом виде герменевтической модели судебного расследования. С другой стороны, тяга к построению текста по схеме вскрытия угаиваемого во многом определила пристрастие Достоевского к криминальным сюжетам. Особенности поведения Порфирия Петровича связаны с профессией, заставляющей провоцировать, дразнить и мучить подозреваемого, и, конечно, в образе Порфирия Петровича отразились размышления Достоевского о судебной реформе 1860-х годов. Но дело не только в этом. Важнее то, что Порфирий входит в архетипический для Достоевского разряд героев-провокаторов, садизм которых имеет эвристическое и эстетическое значение: он позволяет лучше раскрыть другого человека и, следовательно, является важным инструментом в руках автора. А, кроме того, мучительство – это эффективный способ вызвать реакцию читателя и, следовательно, форма организации коммуникации. Поэтому игра, которую Порфирий Петрович ведет с Раскольниковым, в известном смысле метадиегетична: она является формой авторского испытания героя, выводящего его на чистую воду.

¹ Характерно, что после выхода романа Достоевский сетовал на наивность некоторых читателей, принявших сказанное за чистую монету («Во всем они привыкли видеть рожу сочинителя; я же моей не показывал») (из письма М.М. Достоевскому от 1 февраля 1846 г. [XXVIII/1: 117].

² «Это *кажется* всего великолепно! И эта же Дунечка за это же *кажется* замуж идет!.. Великолепно! Великолепно!..» [VI: 35].

Для понимания интересующей нас вненарративной логики текста большое значение имеет присутствующее в романе чувство отчуждения. Возможно, ни в одном другом произведении писатель не отдался ему в такой степени. Облик угрюмого, нелюдимо, закрытого человека, каким запечатлела Достоевского большая часть мемуаристов, явственно отразился в герое его романа. Скрытность Раскольникова получает в «Преступлении и наказании» множество образно-символических конкретизаций: комната Раскольникова, выражающая его тягу к изоляции, тайник за обоями, куда убийца запикивает ворованное, камень в уединенном месте между домами и пр. Раскольников – герой, обладающий тайной, и даже такая незначительная деталь в его поведении, как прятание предметов, имеет существенное значение в его образе, далеко не сводимое к желанию скрыть следы преступления и избежать наказания. Конечно, на первом плане в романе более глобальные формы изоляции (ведь Раскольников, по сути, ведет поединок со всем миром), но не следует игнорировать и локальные проявления этого отчуждения.

Немаловажно, что данное состояние было характерно для героя еще до совершенного им преступления. При всей детальности и убедительности рассказа об убийстве старухи, преступление Раскольникова может быть воспринято как один из символов отчуждения. В романе есть недвусмысленные указания на несущественность того, что «теоретизм» Раскольникова проявился именно в убийстве старушки, – это слова Порфирия Петровича¹, а также наивное предположение Разумихина², указывающее на царубийство как возможный вариант реализации идеи Раскольникова.

Преступление рождается из процесса отчуждения. Поэтому возможно такое прочтение романа, при котором убийство старухи окажется второстепенным, несущественным или побочным мотивом, а центральное положение займет сама история отчуждения, метаний человека между социализацией и окончательным разрывом с людьми. Убийство старухи лишь придает этому состоянию определенную форму и мотивирует его, что называется, «задним числом»³. Достоевский создает модель отчуждения человека, в которой психологическая структура личности важнее, чем конкретная причина отчуждения. Характерно, что в третьей части романа поведение Раскольникова изображается как загадка с известным читателю ответом, но со стороны – в восприятии

¹ «Еще хорошо, что вы старушонку только убили. А выдумай вы другую теорию, так, пожалуй, еще и в сто миллионов раз безобразнее дело бы сделали! Еще бога, может, надо благодарить; почем вы знаете: может, вас бог для чего и бережет» [VI: 351].

² «Это, это политический заговорщик, это наверно, наверно! – окончательно решил про себя Разумихин, медленно спускаясь с лестницы» [VI: 341].

³ Условный характер убийства Раскольникова отмечал И. Анненский: «*физического убийства не было*, а просто-таки припомнились автору <...> арестантские рассказы <...> и уже потом он, автор, провел своего нежного, своего излюбленного и даже не мечтательного, а изящно-теоретического героя через все эти топоры и подворотни, и провел чистеньким и внимательно защитив его от крови мистическим бредом июльских закатов...» [Анненский, 1979, с. 186].

таких наблюдателей, как Разумихин, Пульхерия Александровна, Дуня, и особенно в глазах пристально наблюдающего за Раскольниковым Зосимова, Раскольников – мономан, человек, которого беспокоит какая-то мысль, ставшая причиной его отчуждения. Иначе говоря, понять психологическое состояние Раскольникова оказывается возможным, не зная конкретное содержание некоего X – беспокоящей его мысли.

Сюжет романа давал хороший повод в очередной раз проговорить два противоположных ощущения, актуальных для писателя еще с юности, – стремление спрятаться и открыться. И одну из важнейших в этом плане противоположностей образует пара Разумихин / Раскольников¹. Их противопоставление производится по принципу открытости / закрытости, социализованности / десоциализованности, маскулинности / асексуальности. В отличие от Раскольникова, Разумихин определен и завершен, виден насквозь, взгляд наблюдателя не встречает здесь на своем пути никакого сопротивления. Не случайно Порфирий Петрович использует Разумихина для передачи Раскольникову информации. Однако с точки зрения умения манипулировать людьми и знания психологии их соотношение парадоксально. В сущности, в какой-то момент и тот и другой проявляют проницательность или слепоту в отношении других людей, а значит, они существуют в едином пространстве авторского стремления «разгадать» другого человека, поочередно реализуя авторскую интенцию. Разумихин проявляет себя прежде всего как знаток женской психологии, Раскольников наделен незаурядной проницательностью в расшифровывании поведения людей, расследующих его преступление.

Разумихин противопоставлен Раскольникову и с точки зрения успеха у женщин. Но он и влюблен так, как никогда не был влюблен Раскольников (в любовном романе последнего с покойной дочерью хозяйки, по-видимому, не было ничего кроме жалости; сложно назвать любовью или влюбленностью и его отношение к Соне). При этом неизвестно, как Раскольников относится к любовным успехам своего приятеля. В романе отсутствует какая-либо реакция Раскольникова на мужской успех Разумихина у хозяйки и Настасьи. Чувство зависти, если вообще можно говорить о его присутствии, существует где-то в подтексте или, скорее, в генезисе этого образа: на уровне латентной, не выраженной в тексте логики раздражение, которое вызывает у Раскольникова Разумихин, может быть связано именно с завистью, хотя в тексте оно мотивируется отчуждением после убийства². Мужской успех Разумихина усиливает и подчеркивает отчуждение Раскольникова, хотя невозможно сказать определенно, что здесь первично.

Отдельные зерна, из которых собирался образ Раскольникова, рассыпаны по произведениям Достоевского еще 1840-х годов. Одно из них – характери-

¹ В отличие от большинства других персонажей, эта пара появилась уже на раннем этапе работы Достоевского над произведением (см.: [Тихомиров 2005, с. 12]).

² Косвенное указание на возможность зависти содержится в виртуальной самохарактеристике Раскольникова, произнесенной в разговоре с Соней («предположи, что я самолюбив, завистлив, зол, мерзок, мстителен...» [VI: 320]).

стика мечтателя в романе «Белые ночи». В этом своем раннем произведении писатель обнажил некоторые характерные для него механизмы творчества: мечтательность, жизнь воображением, рассказ о себе в косвенной форме, за счет подмены «я» на «он»¹ как исток художественного творчества. А одно место в «сентиментальном романе», по сути, представляет собой в свернутом виде идею «Преступления и наказания»: «Как вы думаете, отчего он (мечтатель. – *О.К.*) так любит свои четыре стены, выкрашенные непременно зеленою краскою, закоптелые, унылые и непозволительно обкуренные? Зачем этот смешной господин, когда его приходит навестить кто-нибудь из его редких знакомых (а кончает он тем, что знакомые у него все переводятся), зачем этот смешной человек встречает его, так сконфузившись, так изменившись в лице и в таком замешательстве, как будто он только что сделал в своих четырех стенах преступление, как будто он фабриковал фальшивые бумажки или какие-нибудь стишки для отсылки в журнал при анонимном письме, в котором обозначается, что настоящий поэт уже умер и что друг его считает священным долгом опубликовать его вирши? Отчего ... разговор так не вяжется у этих двух собеседников? отчего ни смех, ни какое-нибудь бойкое словцо не слетает с языка внезапно вошедшего и озадаченного приятеля, который в другом случае очень любит и смех, и бойкое словцо, и разговоры о прекрасном поле, и другие веселые темы?» [II: 112]. Перед нами рассуждение, напоминающее эпизод посещения Раскольникова Разумихиным, с той разницей, что «как будто» «Белых ночей» превратилось в реальное убийство старушки. Метафора убийства реализовалась, однако метафорическая природа сюжета продолжает ощущаться.

Достоевский опробовал различные образные конкретизации психологического комплекса, связанного с его собственной экзистенциальной ситуацией и представлением о себе. И понятие мечтателя – одна, но, вероятно, важная его форма. Комплекс мечтателя, с которым он работает начиная с первого произведения, достигает в «Преступлении и наказании» своего предела, преобразуется до неузнаваемости, а освобождение от него становится основой и двигателем сюжета. Писатель отстраняется от самообраза, воплощающего данный тип личности, смотрит на него со стороны и, более чем какое-либо из предыдущих произведений, роман выражает ощущение его исчерпанности.

Замечена связь «Преступления и наказания» с рассказом «Господин Прохарчин»², одним из самых странных произведений раннего Достоевского, хотя возможности, которые дает это сближение, далеко не исчерпаны. Важные для писателя мысли, наблюдения еще не достигли в «Господине Прохарчине» достаточной образной конкретности, определенности и ясности, но сопоставление одного из лучших романов Достоевского с этим рассказом позволяет в другом свете увидеть историю Раскольникова, по-иному понять, о чем рассказывает роман.

¹ «В этот час и наш герой, – потому что уж позвольте мне, Настенька, рассказывать в третьем лице, затем что в первом лице всё это ужасно стыдно рассказывать...» [II: 114].

² См. об этом: [Чернова 2008, с. 54].

Некоторые особенности поведения Раскольникова: стремление прятать от чужого взгляда предметы своей одежды, неряшливость, нечистоплотность¹, желание ускользнуть от внимательного, пристального взгляда наблюдателя, создание «склада» ценностей, которым он не может воспользоваться, – особенно явно сближают его с Прохарчиным. Объединяет их и ясно выраженная в тексте обоих произведений потребность выйти к людям из замкнутого пространства. В «Преступлении и наказании» этот порыв полнее всего выражает восклицание Свидригайлова «воздуху!» и перекликающийся с ним совет, данный Раскольникову Порфирием Петровичем («Вам теперь только воздуху надо, воздуху, воздуху!» [VI: 351]). А в «Господине Прохарчине» в этой функции выступает бегство героя из дома и его знакомство с новыми людьми.

Подобно Прохарчину, герой «Преступления и наказания» – коллекционер. Раскольников, конечно, не накопитель в том смысле, в каком им является Прохарчин, однако некоторые особенности его поведения напоминают о герое раннего рассказа Достоевского: он хранит бесполезные ценности и совершенно асексуален, хотя его отношения с женщинами играют в романе довольно значительную роль. Правда, если Раскольников бескорыстен, способен из сострадания к другому расстаться с последним, а утаивание им ценностей мотивируется отвращением к совершенному преступлению, то Прохарчин прячет деньги из страсти к накопительству². Идея накопительства, которая в герое «Господина Прохарчина» выступает, так сказать, в чистом виде, в Раскольникове предстает в очень деформированном и потому едва узнаваемом облике, как представление о нереализованном потенциале, связанном с дефицитом желания. Однако и в том и в другом случае присутствует мотив неизрасходованных ценностей и, что особенно любопытно, ценностей, утаиваемых от женщины. В «Господине Прохарчине» на данный мотив указывает реакция квартирной хозяйки на известие о спрятанных Прохарчиным «сокровищах»³, а в «Преступлении и наказании» ценности были не только похищены у женщины, но и предназначались женщинам (в частности, квартирной хозяйке, мотив долга

¹ Пересказывая сюжет «Господина Прохарчина», И. Анненский упоминает в качестве характерной детали промасленный тюфяк за ширмами [Анненский 1979, с. 25]. В «Преступлении и наказании» внимание читателя неоднократно фиксируется на неопрятной постели Раскольникова («Часто он спал на ней так, как был, не раздеваясь, без простыни, покрываясь своим старым, ветхим, студенческим пальто и с одною маленькою подушкой в головах, под которую подкладывал всё что имел белья, чистого и заношенного, чтобы было повыше изголовье» [VI: 25] и т.д.).

² Функция накопительства в «Преступлении и наказании» отдана Лужину – человеку жадному и, что характерно, жалеющему деньги для женщин. Чего стоит сцена, где он перебирает денежные купюры, а также своеобразная игра подсовывания и изъятия денег у Сони. По логике развития событий, женитьба Лужина могла состояться при условии его щедрости в отношении невесты и будущей тещи.

³ «Хозяйка же без умолку выла, и причитая и кляня Семена Ивановича за то, что он обидел ее сиротство» [I: 262].

перед которой неоднократно возникает в романе), хотя не были использованы по назначению.

Вообще, квартирная хозяйка у Достоевского – это более чем хозяйка, или, точнее, хозяйка в широком смысле этого слова. В «Господине Прохарчине» между героем и хозяйкой квартиры имеют место странные отношения зависимости, где сильным, властным, подчиняющим началом является женщина. Утаивание сбережений, на которые могла бы претендовать хозяйка Прохарчина, обеспечивает ему символическую свободу. Поэтому мотив утаивания денег можно прочитывать как попытку сохранения тайны, связанную не столько с требованием личной неприкосновенности, сколько с потребностью в недоступном для женщины интимном пространстве. Характерно, что при этом писатель отождествляет деньги и одежду. Они были сближены еще в «Господине Прохарчине»: герой рассказа одевается очень плохо, ссылаясь на безденежье, несмотря на то, что деньги у него есть, а в ларце, где должны храниться ценности, Прохарчин прячет грязную одежду. Но и для Раскольникова важной проблемой является отстаивание своего «я». Он наделен обостренным чувством личности, и многие окружающие признают его первенство, его избранность и превосходство над ними.

Привязанность Раскольникова к своему углу, вещам, старой одежде является отголоском и образно-семантической трансформацией того определения типа мечтателя, который содержался не только в «Господине Прохарчине», но и в других ранних произведениях писателя. Так, в «Белых ночах» читаем: «Селится он (мечтатель. – *О.К.*) большею частью где-нибудь в неприступном углу, как будто таится в нем даже от дневного света, и уж если заберется к себе, то так и прирастет к своему углу, как улитка, или, по крайней мере, он очень похож в этом отношении на то занимательное животное, которое и животное и дом вместе, которое называется черепахой» [II: 112]¹. В данном фрагменте помимо важного для нас мотива потаенности содержится указание на способность мечтателя привязываться к своему углу и своим вещам, когда физическое тело обрастает чем-то вроде панциря. Это определение может быть отнесено и к Раскольникову².

Неряшливость и нечистоплотность героя нельзя воспринимать лишь как знаки бедности. За ними стоит определенное отношение к своему телу и связанная с ним «упирающаяся» асоциальность. Отчуждение героя от людей сопровождается игнорированием взгляда другого на себя. Собственно, это и есть одно из важнейших свидетельств десоциализованности героя. В «Преступлении и наказании» невнимание к своей внешности является знаком определенного статуса, ведь Раскольников – *бывший* студент. Однако это знаки не толь-

¹ Ср. также в одном из фельетонов «Петербургской летописи»: «Нередко же действительность производит впечатление тяжелое, враждебное на сердце мечтателя, и он спешит забиться в свой заветный, золотой уголок, который на самом деле часто запылен, неопрятен, беспорядочен, грязен» [XVIII: 34].

² В самом начале «Преступления и наказания» Раскольников также сравнивается с черепахой: «Он решительно ушел от всех, как черепаха в свою скорлупу, и даже лицо служанки, обязанной ему прислуживать и заглядывавшей иногда в его комнату, возбуждало в нем желчь и конвульсии» [VI: 25–26].

ко десоциализации, но и десексуализации, бесполости героя. Ведь не случайно он так часто чувствует на себе усмехающийся взгляд Настасьи¹. Правда, в начале романа Раскольникова то и дело охватывает беспокойство по поводу того, как он выглядит, но это чувство объясняется нежеланием обращать на себя внимание накануне преступления.

Панцирь здесь является, конечно, категорией сугубо морального свойства, а привязанность к ветхой одежде, защищающей мечтателя от взгляда другого, т.е. социальности, пронизанности самообраза чужими ценностями, оценками и т.д., является ее образной конкретизацией. Поэтому альтернатива образу жизни мечтателя – социализация, воспринимающаяся как снятие панциря, которое осуществляется с помощью женщины. Остановившись на Соне в качестве той, кому он расскажет о своем преступлении, Раскольников выбирает женщину, которая освободит его от отчуждения².

Раскольников выстраивает отношения с несколькими женщинами: старухой, от власти которой он освобождается, убивая ее, квартирной хозяйкой и ее покойной дочерью, на которой он собирался жениться, Соней, которая претендует на духовную власть над ним. Необходимо вспомнить также мать, Дуню, Катерину Ивановну, Лизавету, пьяную девушку из первой части романа и Настасью. Все они либо оказываются жертвами Раскольникова – реальными или потенциальными (включая Соню: Раскольников неоднократно признается себе в том, что ему нравится ее мучить [VI: 416]), либо претендуют на его свободу. Некоторые из них воплощают идею любви, заботы, уюта, чистоты, ассоциируясь с домом, гнездом. Многие, включая старуху-процентщицу, которая, как бы то ни было, дает ему необходимые для жизни деньги, заботятся о Раскольникове.

Образ старухи содержит представление о накопительстве, противостоящем трате и щедрости. Данные категории играют большую роль в характеристике и других персонажей романа. Немаловажно, например, что Раскольников щедро раздает с трудом сэкономленные матерью деньги, а Мармеладов пропивает то, что ему, в сущности, не принадлежит. Этим персонажей сближает мотив траты денег, в которых нуждаются их семейства. Предсмертная и посмертная щедрость Свидригайлова является продолжением его стремления оправдаться, при видимом, подчеркнутом равнодушии к своей репутации. Способность дарить, а особенно самопожертвование занимает одно из самых высоких мест в ценностной иерархии романа. Раскольников воспринимает Соню как своего двойника – человека, способного «переступить черту». Но если посмотреть на это двойничество с другой точки зрения, то можно сказать, что Раскольников, подобно ей, приносит себя в жертву. Не случайно в описании

¹ «Ишь лохмотьев каких набрал и спит с ними, ровно с кладом... – И Настасья закатилась своим болезненно-нервическим смехом» [VI: 73]. Что показательно, «спать с кладом» – действие, которое в контексте фразы расценивается как естественное.

² Ср. характерное ощущение Раскольникова в момент разговора с Соней: «Давно уже незнакомое ему чувство волной хлынуло в его душу и разом размягчило ее. Он не сопротивлялся ему: две слезы выкатились из его глаз и повисли на ресницах» [VI: 316].

убийства акцентируется признак упадка воли: преступление он совершает как бы не по своей воле, что становится предметом полушутливого, полусерьезного пререкания Раскольникова с Соней («это когда я в темноте-то лежал и мне всё представлялось, это ведь дьявол смущал меня? а?» [VI: 321]) и отмечается Порфирием Петровичем в его последней беседе с Раскольниковым («по совести, оно помрачение и есть» [VI: 350]).

Но почему символом накопительства и, как следствие, бесполезного существования становится именно старуха? Известно, что среди ростовщиков, с которыми приходилось иметь дело Достоевскому, встречались и женщины. Вероятно, какую-то роль в формировании этого образа сыграла история наследства богатой тетки Достоевского, на деньги которой неоднократно приходилось рассчитывать писателю, – старухи Куманиной. Объяснение кроется также в том, что матрицей для образа Алены Ивановны в какой-то степени послужила гоголевская Коробочка: некоторые черты этого персонажа, такие как подозрительность, жадность, ограниченность, были использованы при создании образа процентщицы. Однако существуют и другие, возможно, более существенные причины.

Один из исходных импульсов, породивших роман, был связан с чувством вины. «Преступление и наказание» писалось вскоре после смерти первой жены Достоевского Марьи Дмитриевны, в период бурного романа писателя с А. Суловой, и в тексте произведения не могли не отразиться, с одной стороны, чувство вины перед покойной супругой (усугубленное изменами и пережитым ожиданием смерти жены), с другой – стремление создать новый брак. Характерно, что в «Преступлении и наказании» женщина убивается неоднократно. Алена Ивановна, Лизавета, Марфа Петровна, Катерина Ивановна, Соня, девочка, совращенная Свидригайловым, – все они, так или иначе, являются жертвами мужчин. При этом чувством вины охвачен не только Раскольников, но и еще целый ряд персонажей – прежде всего Мармеладов и Свидригайлов.

Выслушав исповедь Мармеладова в первой части романа, Раскольников как бы принимает на себя его вину, чем объясняются и его щедрость, и желание помочь семейству. Эти персонажи, словно сообщающиеся сосуды, находятся в едином пространстве вины и ответственности, что подчеркивается и болезненным впечатлением от рассказа Мармеладова, и тем, что, произнося свою историю, именно к Раскольникову обращается Мармеладов за сочувствием. Отдавая свои деньги Катерине Ивановне, Раскольников словно платит какую-то дань, и деньги освобождают его от странного чувства вины перед Катериной Ивановной. Поэтому в сцене исповеди Мармеладова Раскольников выступает не столько как отдельный персонаж со своей особой и определенной зоной ответственности, сколько как персонифицированное чувство вины Мармеладова.

В сравнении с желающим оказать реальную помощь семейству Раскольниковым мазохист Мармеладов (несомненно его болезненное желание расправлять раны и получаемое от унижения и страдания удовольствие), пьянство которого не только заставляет вспомнить об алкоголизме Исаева, но и представляет собой косвенное изображение проигрывания Достоевским денег в рулетку, – человек, лишаящий себя способности и возможности оправдаться.

В своих ранних произведениях Достоевский нередко помещает в центр повествования странные отношения мужчины и женщины. «Бедные люди», «Двойник», «Господин Прохарчин», «Хозяйка», «Слабое сердце», «Белые ночи» – все эти произведения представляют собой вариации на тему несостоявшегося любовного романа. С определенной точки зрения «Преступление и наказание» органично вписывается в этот ряд: странными являются отношения Раскольникова не только к умершей дочери хозяйки, но и к Соне. А мотив несостоявшейся женитьбы связан в романе и с Раскольниковым, и с Лужиным, и со Свидригайловым.

Раскольников не был влюблен в свою невесту, не влюблен в Соню, а кроме того, само общение с проституткой является ясным знаком асексуальности героя. Ведь профессия Сони понадобилась Достоевскому не только для того, чтобы высветить, по контрасту, идеальность героини и связать ее с идеей жертвы. Важно, что проституция для женщины, которая ею занимается, – это радикальное преодоление сексуальности (секс без желания) и, кроме того, крайняя форма преобразования интимного в публичное. Характерно, что с точки зрения отношения к категории желания Соня является антиподом Свидригайлова: безудержная власть желания в одном случае и абсолютное самоотречение и самопожертвование – в другом. Однако не следует думать, будто автор полностью лишил Соню атрибутов сексуально привлекательной женщины. В романе присутствует мотив женщины-подростка, женщины-ребенка как объекта сексуального желания. Беззащитность не только делает такую женщину трогательной, но и превращает в сексуальный объект, и таких женщин в романе довольно много: Соня, Дуня, Катерина Ивановна (в будущей жене Мармеладова привлекло ее безвыходное положение¹), Лизавета, наконец, лошадь, истязаемая и убиваемая во сне Раскольникова.

Роман содержит значительное количество сексуальных мотивов, которые при чтении обычно ускользают, что неудивительно, если принять во внимание табу на их прямое выражение. Характерно, что проститутка Соня нигде не представлена ни в роли соблазнительницы, ни в общении со своими клиентами, как будто от профессии в ней только имя, клеймо, ничем в ее облике и образе не подтвержденное. Однако это не так: в образе Сони получил воплощение фантазм проститутки, соблазняющей кротостью, робостью, испугом, хотя сам факт соблазнения (неизбежный, если учитывать характер профессии) редуцирован посредством фигуры умолчания.

Но ведь жертвами являются и Лизавета, и Алена Ивановна. Описание их убийства имеет явные сексуальные коннотации, особенно очевидные в случае Лизаветы: ее беззащитность в момент убийства («И до того эта несчастная Лизавета была проста, забита и напугана раз навсегда, что даже руки не подняла защитить себе лицо...» [VI: 65]) перекликается с приведенной в тексте ранее констатацией ее кротости, которая и делает, как следует из разговора офицера

¹ «И осталась она после него с тремя малолетними детьми в уезде далеком и зверском, где и я тогда находился, и осталась в такой нищете безнадежной, что я хотя и много видал приключений различных, но даже и описать не в состоянии. <...> И тогда-то ... руку свою предложил, ибо не мог смотреть на такое страдание» [VI: 16].

и студента¹, Лизавету сексуально привлекательной. Вспомним к тому же, что Лизавета чинила своему будущему убийце рубаху, т.е. имела доступ к его интимному пространству.

Сексуальные коннотации присутствуют и в описании убийства процентщицы, а также в том, что за ним следует. Подробное описание убийства представляет собой косвенное изображение садистического полового акта. Но Раскольников не просто убивает старуху – он попадает в запретное помещение, ее спальню, копается в ее одежде, что, как мы помним, является знаком проникновения в интимное пространство личности.

Убийство старухи – это воплощение в реальности теории отвлеченного мечтателя. Реальное, как и следует ожидать, вызывает у героя-мечтателя нечто вроде шока. Раскольников – идеолог, отвлеченный мыслитель, и именно как отвлеченного человека, стремящегося прикрепиться к материальному миру, а одновременно и к социуму, его тянет в публичные места. По-видимому, эта тенденция объясняет поразительную ясность, яркость и отчетливость деталей как в пространственной организации внешнего мира, так и в педантичной точности при передаче индивидуальных особенностей речи некоторых персонажей. Например, большой монолог Катерины Ивановны на поминках, в котором автор добросовестно, имитирует звуки кашля, представляет собой почти натуралистическую регистрацию бессвязного речевого потока воображаемого человека.

Достоевский наделил Свидригайлова ярко выраженной тягой к зловонным, грязным, запущенным местам («я люблю клоаки именно с грязнотцой» [VI: 370]), но и Раскольникова, вопреки испытываемому им отвращению, тянет в трущобы. С одной стороны, перед нами проявление тяги книжного, отвлеченного мечтателя к реальности, в случае Свидригайлова принимающее характер грубого сладострастия². С другой стороны, в этой тяге зашифровано авторское представление о сексуальности – по крайней мере, сексуальности тайной, несоциализованной, не оправданной отношениями с женщиной и выращиванием потомства. Такое сладострастие ассоциируется у Достоевского с насекомыми и пауками, заползающими в темные углы, прячущимися от света и подвижными одним зовом природы. Сексуальность – это то темное в человеческой природе, что сам герой стремится спрятать и что ассоциируется у автора не только с животным началом, но и с потайными помещениями, грязной и рваной одеждой. Однако сексуальность должна здесь быть понята, по-видимому, предельно широко – как интимная сфера – т.е. область тайного, запретного, несоциализованного, связанного с наиболее сокровенными желаниями и тем, что человек стремится скрыть.

Автор «копается» в грязной одежде своего героя, а тот, как будто предчувствуя это, стремится как можно тщательнее спрятать интимное от возмож-

¹ «...Тихая такая, кроткая, безответная, согласная, на всё согласная» [VI: 54]).

² Характерно противопоставление мечтательности и развратности, неоднократно возникающее в тексте романа. Так, Свидригайлов в разговоре с Раскольниковым замечает: «В этом разврате, по крайней мере, есть нечто постоянное, основанное даже на природе и не подверженное фантазии...» [VI: 359].

ного взгляда наблюдателя. С этой точки зрения особый интерес представляет эпизод переодевания Раскольникова. Когда Разумихин приносит ему поношенную кем-то одежду, то вторгается в его интимную сферу. Хотя одежда, по видимому, является здесь субститутутом не только интимного тела, но и человеческой личности как таковой¹.

Разумихин тратит деньги Раскольникова, тщательно пересчитывает их, дает обстоятельный, педантичный отчет о потраченных деньгах, в присутствии Настасьи раздевает Раскольникова, снимая с него старое белье и надевая новое, и это дружески-бесцеремонное вмешательство в интимную сферу представляет собой форму насилия над мечтателем. Перед нами своего рода ритуал социализации мечтателя, приросшего к своей одежде, подобно тому как черепаха прирастает к своему панцирю.

Нежелание Раскольникова освободиться от старой одежды связано со страхом перед обезличиванием, хотя вряд ли к нему сводится. Социализация через одежду, предлагаемая Разумихиным, является одним из возможных способов слияния героя с хором анонимных голосов – т.е. тем, чего он больше всего боится, ведь Раскольников – герой, претендующий на исключительность. В психоаналитическом ключе этот страх правомерно рассматривать как выражение кастрационного комплекса. И так же, как и чувство вины, кастрационный комплекс связан в романе с несколькими персонажами – не только с Раскольниковым, но и с Лужиным, Свидригайловым, Мармеладовым. Характерно, что в некоторых мужчинах (Порфирий Петрович², мещанин³) отмечается «бабье» начало, т.е. дефицит маскулинности. Наиболее явный случай символической кастрации в романе – замена шляпы Раскольникова («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» [VI: 7]) на фуражку. Важно, что в шляпе герой замечен, она является самодемонстрацией, дает шанс не затеряться в толпе. С кастрационным комплексом связан и мотив женитьбы, отмеченный ранее (все попытки женитьбы, за исключением той, которая была предпринята Разумихиным, оказываются неудачными), а также более широкий мотив лишения сексуального объекта.

Как было сказано, основным предметом изображения в «Преступлении и наказании» является процесс отчуждения и его результаты. Однако не менее важно то, как история героя отображается в повествовательной структуре произведения. В данном романе Достоевский обратился к позиции нарратора-демиурга, в целом ему не свойственной. Организацию повествования в «Преступлении и наказании» можно расценивать как редкий для писателя опыт по деперсонализации рассказа или расподоблению функций рассказа и действия.

¹ Характерно, что на каторге Раскольников полностью равнодушен к тому, как он выглядит, т.е. к факту своей обезличенности, так как здесь он одет так же, как и другие арестанты.

² «Взгляд этих глаз как-то странно не гармонировал со всею фигурой, имевшею в себе даже что-то бабье...» [VI: 192]; «с каким-то бабьим жестом покачал головою Порфирий» [VI: 194].

³ «...Очень походившему издали на бабу» [VI: 209].

Раскольников – это герой не столько рассказывающий, сколько воспринимающий информацию и по преимуществу молчащий. Позиция ускользания от коммуникации повторяется в связи с ним в романе многократно. И даже когда он говорит или рассказывает, основная задача для него, за исключением нескольких случаев, главные из которых – разговоры с Соней и показания в конторе в заключительной сцене романа, не открыться, а закрыться.

В повествовательной структуре «Преступления и наказания» получил развитие опыт преломления темы отчуждения в «Униженных и оскорбленных». В этом написанном несколькими годами ранее романе отчуждение героя-повествователя Ивана Петровича проявилось в его безучастности (а точнее, бескорыстном, эмоциональном, эмпатическом соучастии к главным участникам истории, исключая личную корысть) – настроении человека, отрешившегося от собственного счастья. Иван Петрович – герой и в то же время третий лишний, соглядатай чужой драмы и чужих страданий. Раскольников в какой-то степени воспринял эту функцию, и его положение является продолжением и развитием ситуации, в которой находился Иван Петрович. Это в значительной степени то же состояние, но очищенное от автобиографических подробностей, высвеченное с помощью более соответствующего ему сюжета. Можно уловить определенное сходство между любовным треугольником «Иван Петрович – Наташа – Алеша» и триадой «Раскольников – Дуня – Разумихин».

В раннем творчестве Достоевского есть еще одно произведение, превосходящее «Преступление и наказание», что, кажется, осталось незамеченным. Речь идет о небольшом рассказе «Елка и свадьба» (1848). Его система персонажей в своей основе содержит характерную и важную для Достоевского логику, о чем свидетельствует повторяемость в его творчестве данной сюжетной структуры¹. Эта устойчивость особенно заметна при схематизации взаимоотношения персонажей. Данная повторяющаяся структура включает девочку как объект желания (1), циника-развратника, недостойного ее в силу разницы возраста (2), ее ровесника, по причине недостаточных средств оттесняемого своим соперником (3), и, наконец, наблюдателя, следящего за пожилым любовником, «видящего его насквозь» и в той или иной форме разоблачающего его (4). Данная схема присутствует и в «Преступлении и наказании». Функцию наблюдателя здесь в основном принимает на себя Раскольников, хотя субъект видения в «Преступлении и наказании» нестабилен. Взгляд всезнающего нарратора то сливается с Раскольниковым, то нависает над ним, не замечаемый героем.

Организующим началом в романе, прежде всего в построении повествования, выступает внимательный, пристальный, пытливый взгляд, стремящийся по отдельным признакам-симптомам восстановить во всех ее подробностях реальность. Этот взгляд, который в тексте произведения локализуется в разных персонажах, является проекцией в художественной литературе авторской творческой активности, формой ее выражения, преломления, образной конкретизации в структуре художественного текста. Мотив всезнания периодически возникает в романе, хотя формы всезнания различны: это либо мнимое всезна-

¹ Ср. также «Белые ночи», «Хозяйка».

ние псевдопроницательного субъекта, либо коллективный взгляд любопытной и жаждущей скандальных подробностей толпы, либо не встречающий на своем пути преград взгляд проницательного наблюдателя.

Для понимания природы этой структуры необходимо снова обратиться к герою романа. Главное желание Раскольникова – остаться незамеченным: он хочет, чтобы его оставили в покое. И где-то в виртуальной плоскости текста, не эксплицированной в романе, два эти противоположные, противоречащие друг другу стремления – пронизывающий взгляд наблюдателя и желание героя спрятаться – вступают в конфликт. И раздражение Раскольникова в какой-то степени относится к этому всепроникающему взгляду, им объясняется.

В тексте произведения взгляд наблюдателя представляет собой взгляд извне, но в своей основе, генетически это взгляд на себя, ибо художественная структура представляет собой опыт по самодистанцированию. А значит, позицию наблюдателя нельзя полностью объяснить ни реальным положением Достоевского как «постороннего», ни свойственным ему, по мнению ряда исследователей, болезненным вуайеризмом¹. Нельзя игнорировать сугубо эстетическую составляющую данного дистанцирования. Взгляд извне указывает на то, что происходящее есть для автора не более чем фантазм, но за ним стоит фундаментальная потребность в создании с помощью зеркала некоего корректирующего отражения.

Автор оказывается в роли того самого наблюдателя, который лишает героя его интимного пространства, одновременно уподобляя соглядатаю и читателя своего произведения. Это подтверждает тот факт, что организация повествования предполагает у Достоевского моделирование взгляда другого, ведь исходная, изначальная форма рассказа в романе – повествование от первого лица. Нарратор появляется вместе с читателем, как его инобытие, другая его сторона, и по отношению к ним обоим герой выступает как скрывающийся субъект. Это важный для понимания корреляции нарратива и дискурса в романе момент, ведь поведение Раскольникова определяется не только стремлением избежать наказания, но и его статусом в системе нарративных субъектов.

Не следует торопиться с выводами относительно того, какая именно инстанция повествовательного текста в наибольшей степени соответствует в «Преступлении и наказании» авторской идентичности. Разные персонажи (Раскольников, Разумихин, Лужин, Свидригайлов, Мармеладов, Порфирий Петрович) отражают разные грани авторской личности и разные наблюдения о себе, что порой подчеркивается их взаимодополняющим характером (возможно, Х. Блум назвал бы это соотношение тессерой).

Уже образ Макара Деушкина, противопоставленного молодым людям, позволял говорить о склонности автора идентифицировать себя с героями-«стариками». Этим он напоминает Гоголя, нередко в своих произведениях выражавшего самоощущение человека старше своих лет. Данная возрастная перверсия у обоих писателей, вероятно, не столько отражает их реальную возрастную идентификацию, сколько является эстетической формой дистанцирования от изображаемой реальности и, как следствие, одним из способов оправдания художественного творчества. Само писательство предполагает это дис-

¹ См., например: [Эмерсон 1995, с. 25–26].

танцирование – удаленность от жизненных благ, отчуждение от наслаждений и радостей, ассоциирующихся с молодостью, – косвенное свидетельство не только восприятия литературного творчества как суррогата жизни, отчуждающего автора и от подлинной телесности, и от сексуальности, и от жизни, но и серьезности, в восприятии русских литераторов, писательского призвания в России, предполагающего самопожертвование и самоизоляцию.

Хотя роман «Преступление и наказание» открывает творчество зрелого Достоевского («великое пятикнижие»), он является опытом повествовательной системы, далее в таком виде им не использовавшейся. В целом писатель тяготеет к субъективному повествованию, стремясь, чтобы представленный в тексте взгляд воспринимался как ограниченная точка зрения, выводя тем самым из-под удара наиболее ценную информацию. Как известно, в ходе работы над текстом романа Достоевский изменил повествование с 1ф. (т.е. перволичной формы) на 3ф. (повествование от третьего лица), но некоторые атрибуты 1ф. остались в произведении. В большей части текста «Преступления и наказания» повествовательным центром является Раскольников, и организация повествования «помнит» о том, что первоначально роман писался от его лица¹.

В исповеди Мармеладова и рассказе о первом посещении его жилища Раскольников выступает как реципиент разворачивающегося перед ним текста. Это субъект восприятия, к интерпретации и сочувствию которого развернуты все персонажи и события. Они вызывают к нему, то пытаясь обхитрить и скрыть правду, то рассчитывая на его сострадание. Но и поступок героя для окружающих – это акт, требующий интерпретации, благодаря которой возникает что-то вроде социализации этого поступка: «дело» как индивидуальный акт, порожденный одиночеством и не предполагающий внешнего восприятия, обрастает пересказами, интерпретациями, оценками, которым герой не в силах противостоять. Собственно, в этом и заключается слабость, в которой он себя обвиняет – слабость интерпретации².

Данная организация сопровождается использованием главного героя в качестве основного повествовательного центра. Нарратор является его «доверенным лицом», повсюду сопровождая героя, давая отчет о его действиях, мыслях и чувствах. В первой части воспроизводятся внутренние (можно сказать: интимные) монологи Раскольникова, именно этот герой является здесь центром ориентации (термин Р. Ингардена) для читателя, но во второй части монографичность нарушается, и центрами ориентации становятся то Разумихин, то Пульхерия, то еще кто-нибудь из персонажей романа. В начале третьей части нарратор оставляет Раскольникова наедине с собой и производит что-то

¹ «Пустоты» в тексте романа, которые обычно отмечаются в качестве нарушения условий коммуникации [Фридлендер, 1964, с. 175; Арутюнова, 1981, с. 366–367], можно рассматривать как следствие того, что часть текста произведения ушла в виртуальную плоскость, по инерции продолжая звучать, но едва различимо.

² В разговоре с Соней Раскольников подчеркивает свою неспособность действовать, не раздумывая. Когда он сетует на свою рефлексивность и воспринимает ее как слабость, это заставляет вспомнить об известной и актуальной для литературы первой половины XIX века оппозиции «рефлексия / действие».

вроде инвентаризации женских образов (Авдотья, Пульхерия, хозяйка), дает им развернутые характеристики, вследствие чего повествование приобретает ауториальный характер. В результате на уровне повествования происходит движение, аналогичное интенции, присутствующей в диэгесисе – из подполья к людям. Данные трансформации на уровне дискурса заставляют вспомнить об образе ограниченного, замкнутого, дурно пахнущего пространства и настойчиво выраженной направленности к «воздуху», отражающем и процесс работы над повествовательной структурой.

С самых первых произведений процесс творчества у Достоевского включал в себя вживание в сознание другого, моделирование его точки зрения. В «Преступлении и наказании» это точка зрения молодого человека, образ которого строится на его одновременном совпадении и несовпадении с автором. Мысль о заблуждениях современной молодежи пропущена Достоевским сквозь призму истории своей жизни, собственное чувство вины, отчуждение и преступление. Однако, наделяя героя близким себе самоощущением, писатель в то же время создает ощутимую возрастную дистанцию, не только эмпатически сливаясь с героем, но и используя его как определенную форму видения, точку зрения другого. Он смотрит на себя со стороны, глазами молодого человека, что объясняет природу таких персонажей, как Лужин и Свидригайлов, по возрасту стоящих ближе к Достоевскому, чем Раскольников и Разумихин. В художественном мире романа взгляд автора на молодых героев получает косвенное изображение в стремлении Лужина подольститься, из страха разоблачения, к молодежи¹, найти с ней общий язык, в увлечении Свидригайлова Дуней, его интересе к Раскольникову, и т.д.

В образе Петра Петровича Лужина есть момент, который при чтении обычно ускользает от внимания, так как наивный читатель склонен за чистую монету принимать подобные авторские разоблачения персонажей, – его связь с автором. Сватовство к молодой девушке и неуверенность в себе, заставляющая искать «подпорченную» невесту, – психологическая логика, пережитая Достоевским в период поиска невесты и, что весьма существенно, повторяющаяся в том или ином виде в Раскольникове и Свидригайлове. Иначе говоря, главный проступок Петра Петровича в отношении его невесты отражает механизм поведения самого Достоевского, призванный помочь преодолеть неуверенность и ощущение самозванства².

В образе Лужина примечательна его тавтологичность. Достоевскому, вероятно, было необходимо создать образ откровенного мерзавца, чтобы использовать этого персонажа в качестве идеи. Иначе говоря, Лужин был нужен не

¹ В числе первых сведений о Лужине, которые читатель получает одновременно с Раскольниковым, во время чтения письма матери, встречается указание на характерное для этого героя заигрывание с молодым поколением: «В первый же свой визит он объявил нам, что он человек положительный, но во многом разделяет, как он сам выразился, “убеждения новейших поколений наших” и враг всех предрассудков» [VI: 31].

² На другом материале эта психологическая логика и ее отражение в художественном тексте проанализированы в книге И. Паперно о Н.Г. Чернышевском: [Паперно, 1996].

столько в качестве элемента художественной реальности, сколько как аргумент, который Раскольников может использовать в споре, который он ведет с большим Другим. В отношении к Лужину Раскольников не пытается понять его «правду», его характер «ясен» с самого начала¹, а значит, Достоевский отступает от характерной для него в целом психологической установки на человеческую сложность и непрозрачность. И если истинной реальностью для писателя является сущность человека, то в данном случае она элементарна и незатейлива. Правда, от Дуни и Пульхерии исходит попытка ее усложнения, но Раскольников воспринимает это как мифологизацию примитивной реальности, вскрывая под ней некую «истинную» натуру Петра Петровича: «И так-то вот всегда у этих шиллеровских прекрасных душ бывает: до последнего момента рядят человека в павлинье перья, до последнего момента на добро, а не на худо надеются; и хоть предчувствуют оборот медали, но ни за что себе заранее настоящего слова не выговорят; коробит их от одного помышления; обеими руками от правды отмахиваются, до тех самых пор, пока разукрашенный человек им собственноручно нос не налепит» [VI: 37]. Интересно, что Раскольников, несколько отстраненно, как бы вставая на точку зрения автора, называет своих родных «шиллеровскими прекрасными душами», упрекая их, тем самым, в мечтательности и оторванности от реальности (реального человека). Если мы вспомним, что главным мечтателем в «Преступлении и наказании» является Раскольников, которого тот же Свидригайлов уличает, кстати сказать, в шиллеровщине, то получим, соединение в данном герое самоуглубления (интровертности) и пронизательности в отношении другого, проявившихся преимущественно в его интерпретации текста.

Оценка Лужина Раскольниковым долгое время не получает корректировки со стороны повествователя, пока в начале пятой части автор не обращается к интроспекции, т.е. пока не дается собственная точка зрения Лужина. Однако характерно, что в этой интроспекции Лужин закрыт для точки зрения другого: он лишь сожалеет о последствиях произошедшего скандала, расстроившейся женитьбе и пр. Суть образа не меняется – просто дается внутренний план героя, корректирующий внешний, но не требующий его пересмотра.

В конце пятой части после выходки Лужина и скандала на поминках в комментариях повествователя обнажается важнейшая функция данного персонажа: «Раскольников был деятельным и бодрым адвокатом Сони против Лужина, несмотря на то что сам носил столько собственного ужаса и страдания в душе. Но, выстрадав столько утром, он точно рад был случаю переменить свои впечатления, становившиеся невыносимыми...» [VI: 311]. Иначе говоря, Лужин выполняет в романе функцию козла отпущения. Негодяя против него, Раскольников словно забывает о своей собственной проблеме. Это еще один парадокс шиллеровских душ, который позднее именно в связи с Раскольниковым отметит Свидригайлов: «Шиллер-то, Шиллер-то наш, Шиллер-то! Ой

¹ «Гм, это правда, – продолжал он (Раскольников. – *О.К.*), следуя за вихрем мыслей, крутившимся в его голове, – это правда, что к человеку надо “подходить постепенно и осторожно, чтобы разузнать его”; но господин Лужин ясен» [VI: 36].

va-t-elle la vertu se nicher?¹» [VI: 371]. А, кроме того, внимание читателя с Раскольникова переносится на откровенно плохого человека. Именно с помощью таких персонажей, недотягивающих до чистоты и благородства главного героя (Лужина, Лебезятникова, Свидригайлова, Порфирия Петровича), раскрывается этический потенциал Раскольникова, а совершенное им убийство парадоксальным образом приобретает ценность.

Однако преступление должно получить оправдание. И оно получает его, но не в объяснении причин, которые, как было сказано, фиктивны. Важную роль в романе играет ощущение непоправимости преступления: его нельзя просто забыть и жить, как раньше. Но его можно искупить страданием, и ценность преступления как раз и заключается в том, что оно дает возможность «пострадать» (любимый мотив Достоевского). Возможно, главный парадокс Раскольникова заключается в том, что, будучи убийцей, он представляет собой образ положительного героя, заблудшего носителя ценностей. Именно поэтому в романе ведется настоящая борьба за героя-преступника. Святость и греховность тесно переплетаются в Раскольникове, но грешен он, в сущности, по той же причине, по которой свят, – в силу отвлеченного, мечтательного характера своей природы, апрагматичной и асексуальной².

Достоевский отнюдь не соответствовал тому идеалу объективного, бесстрастного и безучастного творца, на который ориентировались многие художники и который в XIX веке нередко ассоциировался с самой природой искусства. Используя выражение М.Е. Салтыкова-Щедрина, можно сказать, что многие страницы его произведений написаны «руками, дрожащими от гнева» [Салтыков-Щедрин, 1970, с. 413]. В «Преступлении и наказании» жертвами этого гнева стали в первую очередь Петр Петрович Лужин и Аркадий Иванович Свидригайлов. Спокойно-беспристрастный тон повествователя в романе – лишь условная форма, сквозь которую прорывается ярость Раскольникова против Лужина и Свидригайлова³. Но его неприязнь к ним невозможно полностью объяснить какими-то конкретными проступками. В сцене обличения Лужина давно накапливавшееся у Раскольникова раздражение прорывается, и тогда гнев героя (а одновременно – гнев всеобщий, ибо эмоция нуждается здесь

¹ Где только не гнездится добродетель? (*франц.*)

² Впоследствии в этот ряд войдут Лев Мышкин, Аркадий Долгорукий и Алексей Карамазов. Первый – по причине своей болезни, второй – вследствие заявленного им в самом начале романа неприязненного отношения к женщинам («...Я не люблю женщин за то, что они грубы, за то, что они неловки, за то, что они несамостоятельны, и за то, что носят неприличный костюм» [XIII: 24]), третий – как монах «по призванию».

³ Не случайно Пульхерия Раскольникова в своем письме предостерегает сына против предубеждения в отношении Петра Петровича: «...не суди слишком быстро и пылко, как это и свойственно тебе, если на первый взгляд тебе что-нибудь в нем не покажется» [VI: 31]. Мотив предубеждения возникает и в связи со Свидригайловым, который затрагивает эту тему в разговоре с Раскольниковым: «...Чтобы беспристрастно судить о некоторых людях, нужно заранее отказаться от иных предвзятых взглядов и от обыденной привычки к обыкновенно окружающим нас людям и предметам» [VI: 363–364].

в поддержке хора, а обвинительная речь – в сочувствующих слушателях) обрушивается на Лужина, который совершает свой проступок словно бы для того, чтобы стать объектом ярости и дать ей выход – ярости Раскольникова, а в конечном счете, автора. Раздражение, даже если оно и приписывается герою, будучи обращено непосредственно к психике читателя, метадиететично, так как принадлежит не персонажу, а автору и, стало быть, является одной из точек разрыва структуры.

Категоричность Раскольникова – особая и очень важная тема, ведь он категоричен в своей оценке не только Лужина, но и Свидригайлова, Алены Ивановны, Дуни¹. Авторский замысел в отношении того или иного персонажа не просто трансформируется в элемент художественной реальности, он становится предметом обсуждения, формой метатекста, в котором объединяются нарратив и дискурс, превращается в точку их неразличения, которая, однако, не делается по-настоящему объективной, ибо истинным субъектом видения является персонаж, а повествователь остается пустой оболочкой авторского «я».

Тем самым Раскольников пытается внести ясность в сферу неопределенного, ведь истории Дуни и Свидригайлова, Дуни и Лужина он узнает из письма матери, которое содержит всего лишь ее интерпретацию. Поэтому Лужин и Свидригайлов не столько просты, сколько упрощены, а в сущности, герметичны. Они лишены возможности оправдаться. Например, Свидригайлов безуспешно пытается оспорить одностороннее отношение к себе Раскольникова.

Нельзя сказать, что автор оставляет читателя наедине с отношением Раскольникова к этим героям, ибо в отдельных эпизодах Лужин представлен как субъект, со своей логикой и правдой. А Свидригайлов для Раскольникова – это скорее мучающая его загадка («А Свидригайлов? Свидригайлов загадка...» [VI: 341]), нежели просто злодей. Кроме того, Дуня берет Свидригайлова под защиту перед лицом обвинений Лужина, как бы лишая последнего (а косвенно и Раскольникова) возможности судить и оценивать Свидригайлова. Все это свидетельствует о латентном присутствии иного представления о Свидригайлове, нежели то, которое выражено в письме Пульхерии, обвинении Лужина или негативной реакции Раскольникова или, по крайней мере, об указании на возможность иного отношения. В диалоге со Свидригайловым Раскольников играет роль обвинителя, и это точка зрения, которая уже оформилась в тексте и, по сути, является возможным взглядом предполагаемого читателя, перед лицом которого Свидригайлов хотел бы оправдаться, хотя, будучи, как и Рас-

¹ «...Сестра моя скорее в негры пойдет к плантатору или в латыши к остзейскому немцу, чем оподлит дух свой и нравственное чувство свое связью с человеком, которого не уважает и с которым ей нечего делать», [VI: 37], – говорит Раскольников, будучи абсолютно уверен в предсказуемости поведения своей сестры и определенности ее характера. В дальнейшем эту тему подхватит Свидригайлов, фантазируя по поводу возможностей, которые таит в себе личностный потенциал Дуни, и в очередной раз ставя знак равенства между нею и Раскольниковым: «Она, без сомнения, была бы одна из тех, которые претерпели мученичество, и уж, конечно бы, улыбалась, когда бы ей жгли грудь раскаленными щипцами» [VI: 365].

кольников, человеком самолюбивым, не желает опускаться до самооправдания.

Достоевский наделяет персонажей своими собственными чертами – нелюдимостью, отчужденностью, слабостью, женственностью, сладострастием, алчностью и пр. Но среди них есть такие характеристики (их отмечают мемуаристы или называет сам Достоевский), которые почти не встречаются в персонажах. Это, в частности, истеричность, которая проявляется не в персонажах (одно из немногих исключений – Фома Опискин), а в самом тексте – его стиле, повествовании и пр. В какой-то степени эти особенности текста являются воплощением, объективацией данной части авторской натуры – раздражительной, категоричной, а кроме того, нуждающейся в определенности образов персонажей.

Отношения Раскольникова и Свидригайлова лучше всего выражают слова Раскольникова «просто-запросто вы противны, правы вы или не правы» [VI: 215]. Речь не идет о том, правы или не правы Лужин и Свидригайлов. Дело лишь в том, что они противны Раскольникову. Но почему Достоевскому понадобились такие персонажи? Как было сказано, сила выраженного в тексте стремления кастрировать Лужина превышает его грехи, словно первоочередная задача асексуального Раскольникова (а вместе с ним и автора) – лишить героя возможности жениться. Но ведь и Свидригайлова Раскольников стремится лишить его сексуального объекта. Несправедливость в отношении к Свидригайлову так же, как и в случае с Лужиным, объясняется превращением этого персонажа в идею. Для Раскольникова он является олицетворением разврата («развратный, низкий, сладострастный человек» [VI: 371]), хотя его отношение к нему этим, конечно, не исчерпывается.

Утвердилось мнение, что Свидригайлов и Раскольников, будучи героями-двойниками, представляют собой две вариации общей темы. Оба высокомерны, хотя при этом способны на жертвы, оба щедро дают и дарят. Однако Раскольников не хочет поверить в щедрость своего двойника. В известном смысле Свидригайлов – это вымысел или фантазия Раскольникова. Лужин («ясный» Лужин) – тоже является его созданием. Горячность Раскольникова в отношении последнего объясняется еще и тем, что он боится «другого» Лужина, т.е. того, что Лужин окажется совсем не таким. И где-то на заднем плане возникает мотив убийства Лужина Раскольниковым, ведь деньги Лужина – это те же самые бесполезные деньги в руках ничтожного человека, что и деньги Алены Ивановны. И уже напрямую Лужин сопоставляется со старухой в разговоре Раскольникова с Соней: «...тому или тем жить на свете, то есть Лужину ли жить и делать мерзости, или умирать Катерине Ивановне?» [VI: 313].

Из данного сближения должна следовать важная мысль: почти все в «Преступлении и наказании» крутится вокруг денег, владеющий ими человек становится предметом интереса и соблазна, с чем связан и мотив убийства. Безденежье требует выхода, оно вызывает разные желания, заставляет работать воображение. Поэтому убийство – это не столько поступок Раскольникова, сколько интенция, рассеянная в сюжетной реальности произведения, что действительно делает Раскольникова и Алену Ивановну случайно выбранными жертвами. Однако у этого желания есть противовес – вытеснение, проявляющееся в той категоричности, с которой Раскольников, Дуня и Пульхерия от-

вергают деньги Свидригайлова. В случае Раскольникова здесь возникает парадокс честной бедности: убить можно, а взять деньги у Свидригайлова или попросить у Лужина – нет. Тем не менее жест отвержения денег Свидригайлова и разоблачения Лужина очень важен. Мотив честной бедности, очевидно, имеет условно-литературный характер, но при этом он связан здесь с тем самообузданием и сдерживанием себя, которое имеет метадиегетический, да и метатекстовый характер.

Известно утверждение Н.Н. Страхова о том, что Свидригайлов – это, наряду с героем «Записок из подполья» и Ставрогиным, наиболее точный автопортрет Достоевского в его произведениях¹. Даже при максимально скептическом отношении к этому заявлению невозможно не признать того факта, что Свидригайлов представляет собой одно из зеркал (пусть и кривых), в которое смотрится автор; это способ видения и оценивания своего сладострастия, образно выражаясь, паука или насекомого в себе. Характерно присутствие в романе намёка на возможность иного отношения к Свидригайлову – некий ореол тайны и неопределенности, которым окружен данный персонаж². А еще важнее странное отношение к нему Раскольникова – отношение, свидетельствующее о его страхе перед двойником – нежелании понять и принять это сходство.

Отношения Раскольникова и Свидригайлова лучше всего иллюстрируют тот самый импульс – отвращение (как сказала бы Ю. Кристева, абъекцию), который и породил Свидригайлова. Образно выражаясь, Раскольников – воплощение паука, прячущегося от этого взгляда, и, хотя функция сладострастия вынесена здесь вовне – в образ другого персонажа, бурное раздражение Раскольникова свидетельствует о рудиментарном присутствии у него желания. Если мы позволим себе отвлечься от буквального смысла некоторых эпизодов романа, то сможем увидеть за ними совсем иные ситуации, чем те, которые получают в романе буквальное воплощение.

Свидригайлов следует за Соней до самой квартиры, с удивлением обнаруживая свое с ней соседство. Раскольников идет за пьяной девушкой, пытается защитить ее от идущего за ней мужчины. Представим себе, что Раскольников и Свидригайлов, а также Раскольников и преследующий пьяную девочку в начале романа «Свидригайлов» (так обращается к этому безымянному эпизодическому персонажу Раскольников) – одно существо. Ведь, по сути, и Свидригайлов, и аноним – это отделившееся желание Раскольникова, и именно этот разрыв целостной личности, породивший разных персонажей, объясняет асексуальность Раскольникова.

В романе существует единое пространство сексуальности, которое в одних случаях эксплицировано, в других – прежде всего в случае Раскольникова, лишь косвенно дает о себе знать (например, в адресованном Раскольникову упреке Лужина в том, что тот отдает свои деньги проститутке). В этом едином пространстве сексуально привлекательными являются женщины-девочки, кроткие, робкие, беззащитные. И в отношении к ним сближены Лужин, Свид-

¹ «Лица, наиболее на него похожие, – это герой «Записок из подполья», Свидригайлов в «Преступлении и наказании» и Ставрогин в «Бесах» (цит. по: [Достоевская, 1971, с. 396]).

² «А Свидригайлов? Свидригайлов загадка...» [VI: 341].

ригайлов и Раскольников. Раскольников, как и Лужин, – неуверенный в себе мужчина, так же, как и он, нуждающийся в униженной и беспомощной женщине. Раскольникова притягивает к Соне, Дуня привлекает Свидригайлова как беззащитное, зависимое от него существо.

«Самое волнующее, – отмечает Ж. Женетт, – в металепсисе – это именно то неприемлемое и настойчивое допущение, что экстрадиегетическое, возможно, уже всегда диегетично и что повествователь и его адресаты, то есть вы и я, сами, по-видимому, тоже принадлежат некоторому повествованию» [Женетт 1998, с. 245]. В произведениях Достоевского присутствует спутанность структур реальности и структур вымысла: разные логики прерывают друг друга, атрибуты персонажа смешиваются с характеристиками затекстового человека.

«Преступление и наказание» в этом смысле – быть может, наиболее показательный роман. Неизбывное стремление Раскольникова высказаться, поведать о своем преступлении, реализуемое в разговоре с Соней, в какой-то степени дублирует¹ ведение повествования и – шире – поведение автора в тексте, включающее в себя креативные акты создания нарратора и персонажей. Логика истории преступления Раскольникова находится во многом за пределами текста и художественного мира произведения. И поэтому многое в ней становится понятным, когда интерпретатор игнорирует целостность элементов диегесиса, например аутентичность персонажей.

Раскольников, не будучи повествователем, в какой-то мере существует за пределами диегесиса – там, где решается вопрос о сущности тех или иных персонажей, где в непростой и непостижимой до конца борьбе авторских желаний формируется отношение к персонажам и буквально на глазах читателя проясняется то, что, собственно, автор хочет сказать о каждом из них читателю. Сюжет романа вращается вокруг убийства старухи, он, можно сказать, ходит по кругу, непрерывно воспроизводя это событие. Поведение автора напоминает перемещение героя, в том числе то, как Раскольников возвращается в квартиру старухи. Поведение автора и героя хотя бы иногда и хотя бы в чем-то совпадает.

Повторный нарратив в «Преступлении и наказании» – вещь довольно регулярная. Можно, конечно, предположить, что внимание акцентируется таким образом на ключевых сценах, к числу которых относятся, например, убийство старухи и встреча Раскольникова со Свидригайловым. Не исключено, что Достоевскому доставляет удовольствие рассказывать о некоторых событиях, и это заставляет его снова и снова возвращаться к ним и пересказывать их. Возможно, это недовольство версиями, нарративизациями, интерпретациями связано с тем, что рассказанная история заменяет другую и поэтому автор никогда не может остановиться на каком-либо из вариантов. Но важно еще и другое: «пересказываемость» тесно связана с чувством реальности. Так Раскольников пытается убедить в реальности Свидригайлова, слишком уж их встреча похожа на бред. Ведь дублирование истории в разных версиях, наличие разных точек

¹ В известном смысле исповедь Мармеладова предвосхищает эту потребность у Раскольникова; расхристанно-обескураживающая откровенность Мармеладова лишь выражает потребность Раскольникова в откровенности.

зрения на одни и те же события и возможных их восприятий выводит событие за пределы одного сознания, социализует его, а значит, принципиально меняет его статус. История выводится за пределы художественной фикции, становится более чем вымыслом и более чем литературой.

В «Преступлении и наказании», как и в других романах Достоевского, важна система отождествлений и параллелей, за которой просматривается общий принцип порождения художественного мира, словно автор одержим одной идеей, которая в разных видах транслируется, трансформируется, варьируется, воплощая одновременно и принцип порождения, и способ мышления. А в самом тексте этот принцип отражается в диегесисе: сопоставлены не только Раскольников и Свидригайлов, но и Лужин и Свидригайлов, Дуня и Соня, Соня и Лизавета, Катерина Ивановна и Марфа Петровна, Свидригайлов и Порфирий Петрович. Дуня повторяет Раскольникова, Лужин сопоставляется со старухой, между Раскольниковым и Разумихиным устанавливаются парадигматические отношения.

Особенность художественного мира Достоевского – его недовоплощенность. Отсюда неопределенность и многократные пересказы одних и тех же событий. Этот мир находится в стадии формирования, что в аспекте нарратологии проявилось в первую очередь в значимости для писателя фигуры металеписца, в слабости повествователя, а значит, отсутствии стабильной, фиксированной точки зрения.

Для Достоевского характерен своеобразный дефицит повествовательности, ярко проявившийся уже в первом произведении – романе «Бедные люди». В последующем творчестве, экспериментируя с разными типами повествования, писатель не приходит к неким окончательным, завершенным и непротиворечивым формам. Выходом становится практика повествования от лица другого, рассказчика, которого можно назвать мнимым повествователем. Но ведь за этим стоит и другая проблема – проблема коммуникации с читателем. И тот необычный тип исповедального текста, который создал Достоевский в пределах художественной литературы, предполагал не столько сочинительство в обычном смысле этого слова, сколько представление себя другим.

Сочинительство Достоевского напоминает метод работы с фактами, который он позднее использовал в «Дневнике писателя»: автор не столько создает, придумывает реальность, сколько истолковывает факты. Такими фактами в романе становится первичный вымысел, сюжетная схема, которая не просто придумана, а является трансформированной реальностью или допущением (в «Преступлении и наказании»: а что если бы мечтатель, честный, чистый, благородный, честолюбивый, амбициозный, умный человек, совершил убийство?). Достоевский не столько фантазирует, сколько работает с неким исходным первичным психическим материалом – тем общим фондом, к которому писатель все время возвращается. Поэтому движение в мире Достоевского – это в значительной степени движение по кругу.

Литература

- Анненков П.В. Литературные воспоминания. М., 1989.
- Анненский И.Ф. Книги отражений. М., 1979.
- Арутюнова Н.Д. Фактор адресата // Известия АН СССР. Сер. лит. и яз. 1981. Т. 40. № 4. С. 356–367.
- Достоевская А.Г. Воспоминания. М., 1971.
- Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: В 30 т. Л., СПб., 1974–1990.
- Женетт Ж. Фигуры: В 2 т. М., 1998. Т. 2.
- Паперно И. Семиотика поведения: Николай Чернышевский – человек эпохи реализма. М., 1996.
- Салтыков-Щедрин М.Е. Светлов, его взгляды, характер и деятельность («Шаг за шагом»). Роман в трех частях Оммулевского. СПб. 1871 г. // Салтыков-Щедрин М.Е. Собрание сочинений: В 20 т. М., 1970. Т. 9. С. 411–419.
- Тихомиров Б.Н. «Лазарь! Гряди вон». Роман Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» в современном прочтении: Книга-комментарий. СПб, 2005.
- Фридендер Г.М. Реализм Достоевского. М.; Л., 1964.
- Чернова Н.В. «Господин Прохарчин» // Достоевский: Сочинения, письма, документы. Словарь-справочник / Сост. и научн. ред. Г.К. Щенников, Б.Н. Тихомиров. СПб., 2008. С. 49–55.
- Честертон Г.К. Писатель в газете: Худож. публицистика. М., 1984.
- Эмерсон К. Чего Бахтин не смог прочесть у Достоевского: диалог достоевсковедов из двух углов. Михаил Бахтин и Роберт Льюис Джексон // Новое литературное обозрение. 1995. № 11. С. 19–36.